

I

COPILĂRIA ȘI ADOLESCENȚA

Giuseppe Fortunato Francesco Verdi s-a născut la 10 octombrie 1813 în micul sat italian Le Roncole. Acest sat, precum și orașelul învecinat Busseto, situat în regiunea cursului inferior al Padului, făceau parte din ducatul Parma.

Anul nașterii lui Verdi a fost ultimul an de dominație a Franței napoleoniene în Italia și, de aceea, actul de naștere al copilului a fost întocmit în limba franceză. Aflăm din acest document că tatăl marelui compozitor italian, Carlo Verdi, era cârciumarul satului, iar mama lui, Luigia Uttini, torcătoare.

La osteria (cârciuma), pe care o ținea Carlo Verdi, se adunau nu numai locuitorii satului Le Roncole; acolo intrau adesea și oamenii din alte ȋrguri și orașe italiene. Copilului, înzestrat cu un pronunțat spirit de observație și cu o seriozitate neobișnuită la vârsta lui, nu putea să-i scape nemulțumirea și revolta înăbușită, care răbufneau din discuțiile mușteriiilor oste-riei. Poporul întregii Italii era revoltat de rînduieľile din țară, de represiunile la care erau supuși patrioții italieni.

În Italia, la începutul sec. XIX, pustiită de războaie și asuprită de guverne străine, țăraniile duceau greu. Copilăria și prima tinerețe a lui Verdi s-au scurs în sărăcie și lipsuri. Venitul infim, pe care i-l aducea lui Carlo Verdi osteria lui, abia îi dădea posibilitatea să-și hrănească familia compusă din soție și doi copii. Fiica lui mai mică, Giuseppa, născută în 1816, era o copilă firavă și slabă de minte. Nici Giuseppe nu excela printr-o sănătate de fier, dar, datorită caracterului pozitiv și seriozității lui, de la cea mai fragedă vîrsta acesta dădea ajutor în casă. Giuseppe, copilul preferat al mamei sale, o ajuta la gospodărie și își îngrijea sora bolnavă.

3

Dragostea pentru muzică s-a manifestat la Verdi de timpuriu. Cîntecele populare și jocurile țărănilor, care se adunau lîngă osterie, au fost primele lui impresii muzicale. Verdi asculta cu nesaț cîntecele lor, precum și muzica instrumentiștilor ambulanți. Aptitudinile remarcabile ale copilului au atras atenția unui scripcar de stradă, orbul Bagassete, care cînta de obicei sub fereastra osteriei. Bagassete a fost acela care l-a sfătuit pe Carlo Verdi să-i dea băiatului posibilitatea să studieze muzica.

Din povestirile despre copilăria lui Verdi vedem înfrîurirea puternică pe care o exercita asupra lui muzica. Cînd a împlinit șapte ani, după obiceiul țărănilor din localitate, Giuseppe a trebuit să servească în biserică la liturghie și să cînte în cor. În ziua aceea, el a auzit pentru prima oară orga. Impresia a fost atît de puternică, încît băiatul absorbit de sunete, și-a uitat atribuțiile și n-a auzit că i se poruncise să aducă aghiazmă. Cuvintele care i-au fost adresate n-au fost în stare să-l facă să se dezmeticească. Un ghiont tras de preotul supărat l-a doborît pe Giuseppe; acesta s-a rostogolit de pe treptele altarului și în cădere și-a pierdut cunoștința.' Se spune că atunci cînd Verdi a venit acasă și părinții, vîzîndu-i vînatăile, l-au întregbat ce i se întîmplase, în loc de tînguiri și lacrimi, au auzit o rugămintă stăruitoare: el vrea să învețe muzica. Cedînd dorinței pasionate a lui Giuseppe, tatăl lui i-a procurat o spinetă veche și stricată la care bătrînul Baistrocchi, organistul bisericii din Le Roncole, a început să-i dea lecții.

Giuseppe nu-și lăsa instrumentul zile întregi, încercînd să compună. Într-o zi, a descoperit din întîmplare un acord care i-a plăcut foarte mult. Dar a doua zi acordul descoperit a fost uitat și, în pofida tuturor încercărilor, Giuseppe nu l-a mai putut repeta. Copilul a fost cuprins de un acces subit de deznădejde și furie: punînd mîna pe ciocan, el a început să izbească cu furie

clapele, stricînd si mai rău instrumentul. I-a venit în ajutor un meşter din sat, care a reparat spineta gratuit şi, mîndru de fapta sa de „mecena”, a lăsat pe instrument următoarea inscripţie: „Eu, Stefano Cavaletti, am făcut din nou şi am îmbrăcat cu piele ciocănelele acestui instrument, căruia i-am mai adăugat şi o pedală. Am făcut-o în mod gratuit, văzînd frumoasele aptitudini de care dă dovadă tînărul Giuseppe Verdi, care învaţă să cînte la acest instrumeat. îmi ajunge atît. Anul 1821 d.C.”

4

Baistrocchi îi predă lui Verdi nu numai spineta, ci şi primele noţiuni muzicale. De asemenea îl mai învaţă să cînte şi la orga din biserică. După trei ani de studii, Verdi atinse nivelul modest al profesorului său. Acum, micul muzician îl înlocuia adesea la orga din biserica satului pe Baistrocchi, care îmbătrînise.

Cînd Giuseppe împlini zece ani, tatăl său îl trimise la învăţătură la şcoala orăşenească din Busseto, instalîndu-l la o cunoştinţă a sa, cizmarul Pugnatta. Verdi se puse pe învăţătură în mod serios şi cu perseverenţă. În şcoală i se preda citirea, scrierea şi aritmetica. El nu abandonă nici studiile muzicale (vechea spinetă fusese adusă împreună cu el la Busseto). În zilele de sărbători, Verdi se ducea în satul natal, unde după moartea lui Baistrocchi îi luase locul ca organist. Bani pe care-i cîştiga erau folosiţi pentru achitarea întreţinerii în casa Pugnatta. Aceşti bani se cîştigau greu. Drumul lung dintre Busseto şi Le Roncole (vreo cinci kilometri) trebuia făcut pe jos, adesea pe întuneric, pe orice vreme, pe o cîmpie expusă vîntului şi soarelui. Vara, în văile Lombardiei, porumbiştile şi viile sînt acoperite cu un strat gros de praf, iar toamna şi iarna suflă în voie un vînt pătrunzător. O dată, acest drum era să-l coste viaţa. Intr-o noapte rece de crăciun, Giuseppe, care se grăbea să ajungă la timp pentru slujba solemnă de sărbătoare, s-a abătut din drum şi a căzut într-un şanţ plin cu apă. Poate că Verdi şi-ar fi găsit acolo moartea, dacă la strigătele băiatului îngheţat şi sleit de puteri n-ar fi alergat o ţarancă în trecere pe acolo, care l-a ajutat să iasă din apă.

„Am avut o tinereţe aspră”¹, scria mai tîrziu compozitorul, într-adevăr, din copilărie Verdi a trecut prin şcoala aspră a muncii şi privaţiunilor, care i-a oţelit caracterul. El manifesta de la cea mai fragedă vîrstă o voinţă puternică şi o perseverenţă rară, care l-au ajutat mai tîrziu să-şi urmeze cu fermitate drumul trasat, fără să dea înapoi în faţa greutăţilor vieţii.

În cei doi ani de învăţătură în şcoală, Verdi a învăţat să scrie corect şi să socotească bine. Aceasta i-a permis să-şi găsească un serviciu în biroul negustorului Barezzi din localitate, de la ale cărui depozite Carlo Verdi se aproviziona cu vinuri, cafea, tutun şi cu articole de băcănie pe care le desfăcea cu amănuntul în osteria sa.

¹ F. Toye — „Giuseppe Verdi”. His Life and works, London, 1931, pag; 6.

5

Legat prin relaţii îndelungate de prietenie cu Carlo Verdi, Antonio Barezzi îl remarcase de mult pe băiatul lui. Tînărul Verdi îl atrăgea pe Barezzi prin tăria sa de caracter şi prin dîrzenia cu care urmărea scopul propus în viaţă. Barezzi a hotărît să-l ajute pe tînărul muzicant să se pună pe picioare. Relaţiile cu Barezzi au jucat un rol important în soarta lui Verdi; contactul cu acest om s-a oglindit, fără îndoială, în formarea structurii spirituale a lui Verdi.

Barezzi făcea parte din burghezia italiană progresistă, în rîndurile căreia dospea pe vremea aceea o puternică nemulţumire faţă de regim şi în care găseau un răsunset viu ideile autodeterminării naţionale şi eliberării ţării. După cum relevă B.V. Asafiev, „în comportarea şi psihicul” micii burghezii italiene din acea perioadă, care nu se rupsese încă cu hotărîre de ţărănimea muncitoare şi de meseriaşi, se păstrează „multe trăsături frumoase şi folositoare în viaţă. Disciplina muncii, conştiinţa faptului că numai munca, o muncă perseverentă, continuă, îţi dă un sprijin de nădejde în viaţă. Accentul permanent pe o concepţie reală, concretă despre viaţă, cu antipatie pentru orice misticism şi visuri idealiste (ceea ce nu excludea cîtuşi de puţin idealismul în conduită, un idealism împins pînă la abnegaţie). Scepticismul religios şi o atitudine net negativă faţă de clericalism. Seriozitatea şi punctualitatea în toate relaţiile cu

oamenii, în pofida prieteniei și a simpatiilor personale, o evidență strictă a obligațiilor reciproce. Mai târziu, toate aceste trăsături se dezvăluie cu ușurință în activitatea și în întreaga personalitate a lui Verdi¹.

Om inteligent, cinstit și stăruitor la nevoie, Barezzi era și un excelent muzicant. Cînta la mai multe instrumente de suflat; flautist iscusit, el mai stăpînea clarinetul, cornul și oficleidul. Pe acea vreme, aceasta nu era o excepție în Italia, unde se găseau numeroși muzicanți amatori de acest gen. „Se știe că în Italia cîntă întreg poporul, începînd cu copiii și terminînd cu bătrînii, — scria V. V. Stasov despre Italia din acea perioadă. Toți au o voce mai mult sau mai puțin frumoasă și o memorie uimitoare pentru tot ce aud, în special pentru fragmentele preferate din opere. Impresarii teatrali nu se îngrijesc niciodată de alcătuirea și organizarea corurilor: cu cîteva zile înainte de reprezentație, după un anunț al lor, se prezintă mai mulți coriști decît trebuie;

¹ B. V. Asafiev — „Verdi”. Schiță de monografie. Opere alese, voi. IV Academia de Științe a U.R.S.S.. Moscova, 1955, pag. 209.

6

orice măcelar, franzelar, croitor sau cizmar se duce să cîștige cîteva bani, cîntînd în cor; pentru aceasta el nu trebuie să depună nici un efort; repetă cu ceilalți în glumă, fără nici o greutate, și mai are plăcerea să asiste la reprezentația unei opere care-i place și e la modă. Clasele instruite practică muzica pe o scară și mai largă: rare sînt seratele la care nu se cîntă solo sau în ansamblu”¹.

Busseto avea o Societate Filarmonică al cărei președinte era Barezzi. Din membrii acestei societăți — amatori și muzicanți de profesie — se compunea fanfara orașului Busseto, fanfară care cînta în zilele de sărbători în piața urbei. Cînd în Busseto sosea o trupă de operă, la spectacole lua parte aceeași fanfară.

Seara, biroul lui Barezzi se transforma într-o sală de concerte. Verdi asista acolo la toate adunările și repetițiile Societății Filarmonice și lua parte cu mult interes la munca orchestranților, făcea cu plăcere tot ce i se cerea: copia note, cînta în orchestră la toba mare, aranja piese pentru orchestra locală. Așa cum se întîmplă adesea cu ansamblurile de amatori, componența orchestrei era destul de ciudată. De exemplu, ea avea un singur violist, unicul muzicant de acest gen din tot orașul; este vorba de muzicantul Domenico, orb din naștere. Verdi și-a asumat de bunăvoie obligația de a studia cu Domenico partea pe care acesta trebuia s-o cînte în orchestră. Verdi i-o cînta la spinetă pînă cînd Domenico învăța pe de rost. În felul acesta ei. au pregătit în vederea unui concert părțile respective din uverturile la *Cenușăreasa* și *Bărbierul din Sevilla* de Rossini,

Adesea, Barezzi aranja el însuși uverturi și potpuriuri din opere; comanda compozitorilor din localitate piese pentru fanfară și muzică bisericească pentru catedrală.

Cel mai bun compozitor din Busseto era considerat Ferdi-nando Provesi, care dirija orchestra filarmonică și îndeplinea funcția de organist al catedralei. Provesi absolvise celebra academie de muzică din Parma, unde fusese elev al lui Paisiello. Compozitor, poet și autor al cîtorva opere și numeroase librete, Provesi era nu numai un muzician excelent, ci și un om cu o cultură vastă și cu o mentalitate progresistă, ca și prietenul său Barezzi. Patriotiști convinși, Barezzi și Provesi erau puși la index de către autoritățile locale ca liberi cugetători și, deci, ca oameni suspecti din punct de vedere politic.

¹ V. V. Stasov — „Mihail Ivanovici Glinka”, Opere, voi. III, S. Petersburg, 1894, pag. 559.

7

Convins de talentul muzical remarcabil al lui Verdi, Barezzi a contribuit prin toate mijloacele la dezvoltarea lui. La rugămintea lui Barezzi, Provesi a început să conducă studiile muzicale ale lui Verdi. Barezzi personal îl iniția pe Verdi să cînte la diferite instrumente de suflat (probabil că acestor studii datorează Verdi tehnica frumoasă a scriiturii pentru instrumente de suflat, tehnică ce se remarcă chiar și în lucrările lui de tinerețe)..

Grija lui Barezzi pentru Verdi nu se limitează numai la atît; și el și Provesi aveau grijă de dezvoltarea lui spirituală. Sub influența lor se forma concepția despre lume a lui Verdi, se educa dragostea de patrie, de cultura și arta națională. După spusele lui Verdi, de cînd a intrat în casa lui Barezzi, el a început „să trăiască, să viseze și să spera”¹.

Verdi citea mult și cu sete, îndrăgind din adolescență opera pătrunsă de un cald patriotism a lui Alessandro Manzoni, unul dintre cei mai mari scriitori italieni progresiști de pe acea vreme. Verdi a citit prima oară celebrul lui roman *Logodnicii* la vîrsta de 16 ani și, după cum a mărturisit el însuși, a păstrat întreaga viață „admirația pe care a simțit-o de la început pentru această carte”. Verdi citea nu numai scriitori italieni, ci și clasici de peste hotare. Dragostea lui pentru Shakespeare s-a născut de asemenea din adolescență, l-a însoțit toată viața lăsînd urme adînci în opera lui.

Pentru a umple lacunele din cunoștințele modeste dobîndite de Verdi în școala orășenească, Barezzi i-a dat posibilitatea să ia lecții de la un profesor de limba latină, canonicul Pietro Seletti. Verdi învață de la el nu numai limba latină; studia în mod aprofundat limba maternă și legile ei de versificație (serioasele cunoștințe ale compozitorului în acest domeniu pot fi apreciate după scrisorile pe care le-a adresat libretiștilor săi). Verdi s-a dovedit a fi un elev foarte bun. El își împărțea tot timpul liber între studiile muzicale, lecțiile pe care le lua de la Provesi și Seletti și lecturile de la biblioteca publică.

Obținînd succese rapide sub conducerea lui Provesi, Verdi se perfecționa și la orgă. După un scurt timp, putea să-l înlocuiască pe Provesi atît la pupitrul dirijoral, cît și la orga din catedrala orașului. Provesi era încîntat de realizările elevului său. Nici Seletti nu mai știa cum să-l laude. Între Provesi și Seletti s-a încins chiar un fel de întrecere. Provesi era convins că Verdi trebuie să devină compozitor. Seletti stăruia însă ca

¹ *A Bonaventura* — „Verdi”, Paris, 1930, pag. 8.

8

elevul său să-i urmeze calea. Dar, într-o zi, după ce l-a auzit pe Verdi improvizînd la orgă, el și-a dat seama că adevărata vocație a tînărului este muzica.

De cînd Verdi începuse să ia lecții de la Provesi, Barezzi văzînd că exercițiile la biata spinetă nu pot asigura succese serioase, îi permisesse să cînte la excelenta pianină vieneză a fiicei sale Marguerita, pianistă destul de bună. Acum, din producțiile de concert ale lui Verdi mai făceau parte și duetele de pian ci Marguerita Barezzi. Din întrevederile frecvente și studiile în comun ale celor doi tineri s-a născut o strînsă prietenie, care s-; transformat cu timpul într-o dragoste reciprocă înflăcărată.

Din perioada studiilor cu Provesi datează primele încercări componistice ale lui Verdi, legate în modul cel mai strîns de activitatea lui de interpret. Acestea sînt în majoritate marșuri și dansuri pentru fanfară, precum și muzică bisericească. Printre compozițiile scrise la Busseto figurează numeroase piese pentru instrumente solo: flaut, clarinet, fagot, corn. Cea mai frumoasă; lucrare din acea perioadă, lucrare care a fost executată în cadrul unui concert public din Busseto, este *Demența lui Saul* pentru bariton și orchestră, pe cuvinte de Vittorio Alfieri, remarcabil scriitor și patriot italian'. În creația tînărului Verdi s-a oglindit dragostea lui înflăcărată față de Manzoni, pentru ale cărei drame patriotice a scris coruri. Numeroase lucrări de tineret ale lui Verdi, rămase nepublicate, se păstrează în manuscris în arhiva din Busseto.

Pe vremea aceea, părinții lui Verdi, care se bucurau de succesele băiatului lor, ar fi socotit drept cea mai mare reușită dacă el ar fi devenit organist de biserică într-unui din orășelele din apropiere. Dar, din fericire, încercarea de a ocupa postul de organist de biserică la Soragna, făcută de Verdi la 16 ani, n-a fost încununată de succes. Între timp, postul vacant fusese ocupat, încît Verdi și-a continuat studiile cu Provesi și munca la Busseto.

Tînărul muzician a devenit curînd popular în rîndurile locuitorilor orașului. Locuitorii din împrejurimi și orășenii umplea sala de concerte și catedrala orașului pentru a-l asculta pe Verdi care apărea din ce în ce mai des ca organist și dirijor în loci profesorului său îmbătrînit.

Muzica preferată a târgoveților, cai

¹ Legenda biblică despre puterea muzicii, care tămăduia spiritul regel nebun Saul, i-a atras și pe alți poeți romantici: ea a dat viață uneia din minunatele „melodii evreiești” ale lui Byron și parafrazei sale scrise de Le Montov: *Mi-e sufletul întunecat*.

se adunau în zilele de sărbătoare în piața orașului, o constituiau lucrările lui Verdi executate de fanfară. „Trebuie să presupunem, spune B. V. Asafiev, că tocmai¹ în condițiile de acolo, în practica muzicală de acolo, și-a dobândit el calitățile prețioase ale stilului său de operă: stăpânirea unui ansamblu de masă, orientarea muzicii spre cucerirea ascultătorilor prin melodii bine închegate, bogate, de largă respirație și cu un ritm clar”².

Mîndru de elevul său, Provesi îi prezicea un viitor strălucit. Își dădea seama că talentul lui Verdi nu se putea dezvolta din plin într-un mic oraș de provincie.

Milano, unul din centrele principale ale culturii muzicale italiene, cu celebrul lui teatru de operă *La Scala*, îl atrăgea de mult pe Verdi. A-și face studiile la Conservatorul din Milano, care a educat multe generații de compozitori italieni, devenise o dorință înflăcărată a tînărului. Verdi a găsit un sprijin cald la Barezzi și Provesi. Ei l-au ajutat să obțină de la locuitorii orașului Busseto o bursă ca să poată studia la Milano. De altfel, bursa infimă din partea Muntelui de pietate (societate de binefacere din Busseto) n-ar fi putut asigura nici cea mai modestă existență la Milano, dacă Barezzi nu i-ar fi adăugat o subvenție din propria sa pungă. Călătoria la Milano deschise o nouă și importantă epocă în viața lui Verdi. Șederea în acel oraș nu numai că l-a ajutat pe Verdi să dobîndească o bună tehnică componistică, dar el s-a alăturat acolo mișcării culturale și politice care a cuprins Italia în cel de-al patrulea deceniu al secolului trecut și care a intrat în istorie sub numele de *Risorgimento* (Renaștere).

„Dacă nu vrem să încetăm de a fi oameni, noi trebuie să fim italieni și nu lombarzi, napolitani sau toscani”². Această chemare la unificarea țării răsunase în presa milaneză progresistă încă din anii 1760—1770. De sigur că, la Milano, care încă din secolul precedent devenise centrul iluminismului italian, viața politică a țării se manifesta cu o intensitate incomparabil mai mare decît într-un orașel de provincie părăsit. Numai la Milano a putut Verdi să simtă din plin „pulsul vieții politice a țării”. „Milano, spune B. V. Asafiev, l-a creat pe Verdi, compozitorul de teatru, pe Verdi, compozitorul-publicist, publicistul politic din primele lui opere”³.

¹ B. V. Asafiev — „Verdi”. Schiță de monografie, op. cit., pag. 209.

² *Istoria modernă*, voi. I Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova 1951 pag. 247.

³ B. V. Asafiev — „Verdi”. Schiță de monografie, pag. 211.

II

RISORGIMENTO

„Cum s-a întîmplat că o țară care cu trei secole în urmă își pierduse existența politică, umilită prin tot felul de înjosiri, cucerită, împărțită de străini, pustiiată timp de un secol și jumătate și pînă la urmă complet ieșită din arena popoarelor ca forță activă și influentă, o țară educată de iezuiți, înapoiată, ocolită, lenevită, pretinde deodată cu energie și forță independență politică și drepturi cetățenești, pretinde să ia din nou parte la treburile europene?”¹ — scria despre Italia în februarie 1848 marele gînditor rus A. I. Herzen. Prieten cu Garibaldi și Mazzini, conducătorii mișcării de eliberare națională din Italia, Herzen a calificat epoca „Risorgimentului” drept „o perioadă măreață din istoria Italiei”.

Împărțită într-o serie de state mici, Italia — una dintre țările cele mai culte și civilizate din Europa apuseană — suferise în anii îndepărtați ai evului mediu de pe urmă agresiunilor din partea altor state, de pe urma războaielor civile și a înde lungatei lupte dintre biserica catolică și împărații germani. Unificarea țării fusese împiedicată atît de politica papilor, can urmăreau supremația mondială, cît și de rivalitatea comercială; a orașelor italiene, iar mai tîrziu de

rivalitatea republicilor constituite în jurul acestor orașe.

În zorile epocii moderne făcuse apel la unire creatorul *Divinei comedii*, marele Dante Alighieri, care luptase împotriva, politicii de cîmpire duse de papi și împotriva războaielor

¹ A. I. Herzen — „Scrisori din Franța și Italia”, 1847—1852. Opere în 30 de volume, vol. V. Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1955, pag. 9;

11

feudale. Nu degeaba în anii luptei de eliberare națională opera lui devenise steagul unificării Italiei.

Și în epoca Renașterii, în rîndurile umaniștilor italieni se auziseră glasuri care chemau la unificare. Petrarca, în vestitele sale scrisori, căuta să înduplece Republica Genoveză și cea Venețiană să pună capăt discordiilor, aducîndu-și aminte că sînt copiii aceleași țări.

Machiavelli, în operele sale despre stat, dezvoltă ideea unificării Italiei sub puterea monarhică a casei de Medici. Dar, pe vremea aceea, aceste chemări nu stîrneau încă un larg răsunset în popor.

Epoca de războaie îndîrjite, care începuse la sfîrșitul secolului XV și durase mai mult de un secol, îi adusese Italiei nenumărate calamități. Invaziile armatelor spaniole, franceze, și germane sleiseră cu totul țara de puteri. Străinii jefuiau Italia distrugîndu-i valorile artistice. „Dacă ideea unității naționale, ideea statului, ar fi fost dezvoltată în Italia, poate că aceasta ar fi rezistat, dar o atare idee a lipsit, scria A. I. Herzen. Dușmanul avea de a face întotdeauna cu una din părți. Orașele luptau cu dîrzenie, țărani alcătuiau cete înarmate care-l atacau pe inamic prin surprindere, între munți, în defileuri, în case, dar toată vitejia lor se pierdea în zadar: erau copleșiți numeric”¹.

Întărirea dominației spaniole la Neapole și Milano aruncase Italia în gheara inchiziției. Reacțiunea catolică declarase război crîncen culturii Renașterii² a cărei „liberă cugetare optimistă” a pregătit, după spusele lui Engels, „materialismul secolului XVIII”³.

¹ A. I. Herzen — „Scrisori din Franța și Italia”, 1847—1852, pag. 100.

² Papa Sixtus V (1585—1590) a izgonit pe cei mai buni gînditori și artiști. Propovăduitorii umanismului piereau în închisori, lîncezeau în exil; inchiziția înăbușea gîndirea științifică și creația liberă. „Persecutarea gîndirii în numele religiei, scrie A. I. Herzen, a dat Italiei o nouă lovitură, a ucis ultima sferă în care ea își mai putea dezvolta surplusul de forțe. I s-a permis să picteze, să sculpteze și să construiască, dar i s-a interzis să cugete; Galileu a fost întemnițat pentru astronomie, Vanini și Bruno au fost executați pentru metafizică (...). Reforma a îngrozit Vaticanul, șefii inchiziției își puneau tiară; în pofida epocii, a moravurilor și a țării, acești oameni reveneau la un aspru și sălbatic ascetism (...); dominicanii au înălțat steagul unei cruciade împotriva gîndirii. Iezuiții, ienicerii bisericii, erau nemulțumiți de blîndețea inchiziției și a papilor, a unor papi care au poruncit să se picteze în Vatican, la intrarea Capelei Sixtine, pe ziduri, fresca înmățășînd scene din noaptea sî. Bartolomeu” (A. I. Herzen — „Scrisori din Franța și Italia”, op. cit., pag. 101).

³ Friedrich Engels — „Dialectica naturii”, E.S.P.L.P., 1954, pag. 5.

12

Robită pentru vreme îndelungată, țara se scufundase într-o adîncă reacțiune catolică și feudală. Aproape un secol încheiat s-a scurs siib semnul dominației spaniole. Bandele de tîlhari „bravo” săvîrșeau atacuri în toată țara. Izbucneau răscoale izolate, răzvrătiri provocate de foame, ca urmare a cumplitei politici de jaf a Spaniei și a feudalilor locali. Războiul pentru moștenirea spaniolă făcuse ca Italia să devină din nou arena unor sîngeroase lupte.

Pacea de la Utrecht (1713), care cedase Austriei Milano, Neapole și Sardinia, nu adusese liniște țării, pe al cărei teritoriu continua lupta dintre Bourbonii spanioli și Habsburgii austrieci. De la mijlocul secolului, după pacea de la Aachen (1748), nu-i mai rămăsese Spaniei decît Regatul celor două Sicilii. În nordul Italiei se instaurase în chip trainic și pe timp îndelungat autoritatea Austriei.

În pauza de o jumătate de secol, care separa pacea — de la Viena de începutul războaielor napoleoniene, cu toată orînduirea feudală și fărîmîțarea politică, Italia începuse să-și revină încetul cu încetul după urma calamităților prin care trecuse, începuse să se deștepte tînăra burghezie italiană.

În anii 1760—1770, ridicaseră glasul ideologiei ei, reprezentanții italieni ai secolului luminilor, criticînd cu hotărîre rînduiriile feudale.

În anul 1764, a apărut la Milano lucrarea lui Cesare Beccaria *Despre delict și pedeapsă*. Jurist prin formație, Beccaria s-a ridicat împotriva inchiziției și feudalilor, cerînd introducerea dreptului civil și desființarea pedepsei cu moartea. Reprezentanții secolului luminilor în Italia chemau la unificarea țării (pe vremea aceea, se permitea să se vorbească numai de unificarea ei culturală), la dezvoltarea literaturii naționale.

Anul 1789 a dat un nou impuls conștiinței deșteptate a Italiei, în care ideile revoluției franceze au găsit un viu răspuns. Problemele vieții social-politice devin temele principale, pe care le dezbate presa. Apar ziarele *Tribuna poporului*, *Republicanul piemontez*, *Gazeta patrioților Italiei*. În ziare, care înainte se limitaseră la simple informații despre artă, se publică acum articole despre sarcinile poeziei, despre reforma teatrului, se aud chemări pentru crearea unei tragedii revoluționare și a unei comedii democratice. Estetica, preconizată de cercurile democratice, cerea ca arta să deștepte ura împotriva asupritorilor și să educe dragostea de patrie.

13

Primul poet democrat italian, abatele Parini, demască aristocrația care exploatează poporul înfometat și sărăcit. Tragediile lui Vittorio Alfieri sînt pline de patos revoluționar. După cum spune Stendhal, tragediile eroice ale lui Alfieri au exercitat influență „asupra formării caracterului italian”.

Și în perioada de dominație napoleoniană, — ideea luptei pentru libertate și unitate trăiește în lirica melancolică pătrunzătoare a lui Ugo Foscolo. Lucrarea preferată a lui Garibaldi era poemul lui Foscolo, *Morminte*; prada unor triste meditații, poetul soarbe curaj din amintirile mărețului trecut al Italiei. Cuceririle lui Bonaparte au produs importante schimbări în viața țării. În Italia s-au întemeiat peste tot republici: astfel, din Lombardia și Romagna s-a constituit în 1797 Republica Cisalpină; Roma a devenit republică, iar papa și-a pierdut puterea laică. Privilegiile clerului și ale nobilimii au fost desființate. Curînd italienii s-au convins însă că, de fapt pe Italia puseseră mîna francezii. În 1802, în fruntea Republicii Cisalpine, rebotezată Republica Italiană, s-a instalat Napoleon, iar doi ani mai tîrziu, cînd acesta a primit titlul de împărat al Franței, republica a fost transformată în Regat al Italiei. Pînă în 1809, toată Italia, cu excepția Sardiniei și a Siciliei, s-a supus Franței. Napoleon jefuia țara. Neconținutele lui războaie pustiau rîndurile tineretului italian; populația suporta grele contribuții de război. Napoleon scotea din muzeele, bisericile și palatele italiene tablouri, sculpturi și vase de preț, trimițînd cele jefuite la Paris, încă de la sfîrșitul primului deceniu al secolului XIX în Italia începuseră să ia ființă asociațiile revoluționare secrete ale carbonarilor. Primele asociații ale carbonarilor își propuneau ca scop lupta împotriva dominației franceze, pentru independența Italiei. Mișcarea revoluționară s-a întetit după congresul de la Viena (1814—1815), cînd prin hotărîrea Sfintei Alianțe, Italia a fost fărîmîțată din nou, iar o mare parte din țară (toată regiunea Lombardo-Venețiană) a fost anexată la Austria. Regele Neapolului s-a angajat printr-un tratat să sprijine politica externă și internă a Austriei. Numai Piemontul își mai păstrază o independență relativă, restul Italiei devenind de fapt o anexă a Imperiului Austriac.

În toată Italia domnea o reacțiune politică — absolutistă și clericală — dintre cele mai înverșunate. A fost restaurată puterea papii și au fost anulate toate reformele burgheze. ¹ Stendhal — „Opere”, voi. XV, Moscova-Leningrad, 1949, pag. 528.

14

„ ... Metternich, scrie Herzen, repeta zîmbind că „Italia este un termen geografic”. Literatura era un lucru imposibil, clasicii, care aduseseră Italiei glorie în Europa, erau interziși la Roma, lucrările istoricilor italieni erau înlăturate aproape peste tot în afară de Florența sau se vindeau în ediții purificate; tot ce era energie fugea, se expatria sau se îndrepta spre Sant'Angelo, S. Elm, Spielberg ' (...). Un tînăr care nu era jucător, care nu era desfrînat, care nu era ofițer — era socotit suspect; se înțelege că nu puteau fi pervertiți toți: cine nu cunoaște încercările înflăcărare, mărețe în nebunia lor, nebunești în spiritul de sacrificiu al autorilor lor și care se terminau cu îngrozitoare execuții și cu noi reacțiuni! Această epocă, s-a dezvoltat pe deplin începînd din 1821 și și-a atins apogeul prin alegerea ca papă a lui Grigore al XVI-lea² (...) Ludovic-Filip și Metternich i-au întins cu dragoste o mînă prietenească și servilă. Ludovic-Filip îi trimitea denunțuri, după cum îi trimitea și lui Metternich”³.

Răscoale pregătite de carbonari au izbucnit la Neapole (1820) și în Piemont (1821); ele au fost înăbușite cu cruzime. „Suverani, călăul să fie primul vostru servitor! Dumnezeu cel milostiv a făcut iadul pentru a-i pedepsi pe păcătoși. Urmați-i pilda dumnezeiască. Pedepsiți fără a mai sta pe gînduri” — așa spunea Gonosa, ministru al regelui napolitan. Teroarea bîntuia cu furie, galerele și închisorile erau ticsite de patrioți italieni. Gîndirea și literatura progresistă, care ridica glasul pentru dreptul poporului la autodeterminare, la cultură națională erau supuse unei cumplite prigoane.

După congresul de la Viena, Ugo Foscolo, credincios idealurilor sale civice, lîncezește în exil. El comentează *Divina comedie* a lui Dante, dezvăluind personalitatea marelui poet-cetățean, personalitate care constituie obiect de deosebită dragoste și mîndrie patriotică a italienilor din epoca eliberării naționale. Foscolo, care, după cum spune Mazzini, și-a păstrat „independența gîndirii și simțirii, care niciodată nu s-a plecat

¹ Numiri de închisori.

² Papa Grigore al XVI-lea (1831—1846) a fost un reacționar fără seamăn; anunțîndu-și urcarea în scaunul papal, el a condamnat toate ideile politice și realizările științifice progresiste. A interzis construcțiile de căi ferate; a oprit pînă și iluminatul străzilor cu felinare, care fusese introdus de francezi.

³ *Ai I. Herzen* — „Scrisori din Franța și Italia”, 1847—1852, op. cit., pag. 271—272.

15

nici în fața forței, nici în fața fatalității, care a suportat cu stoicism și sărăcia și exilul” , a murit în mizerie.

A reînvia în inimile italienilor conștiința națională, a educa ura împotriva asupritorilor, tendința spre eliberarea și unificarea patriei lor, iată una dintre, cele mai importante sarcini ale scriitorilor-patrioți italieni din anii reacțiunii lui Metternich. În rîndurile revoluționarilor carbonari au ajuns numeroși scriitori italieni eminenți. Printre ei erau primii crainici ai romantismului italian: Silvio Pellico, Giovanni Berchet, poetul improvizator Gabriele Rossetti (tatăl pictorului preraphaelit Dante Gabriele Rossetti). În asociația carbonarilor a intrat și Byron, care a petrecut în Italia cîțiva ani dintre cei mai rodnici ai vieții sale. Byron a devenit unul din conducătorii organizației de carbonari din localitatea în care era stabilit. În casa lui din Ravenna se colectau în secret arme pentru o răscoală revoluționară. Se înțelege că opera lui, îmbogățită cu experiența revoluției italiene, s-a bucurat de o dragoste caldă din partea italienilor (Silvio Pellico a fost primul traducător al poemului dramatic *Manfred* în limba italiană). Atît Giovanni Berchet, care a cîntat mișcarea din Piemont, cît și Gabriele Rossetti, cîntărețul revoluției din Neapole, după înfrîngerea revoluției din 1821 au emigrat în Anglia, pentru a scăpa de urmărire. Carbonarul Silvio Pellico, din Milano, a fost întemnițat de autoritățile austriece la Spielberg. El a scris acolo lucrarea *închisorile mele*, care a făcut ocolul întregii Europe. Din această carte lumea a aflat ce viață duceau deținuții politici în închisorile austriece și chinurile la care îi supuneau călăii lui Metternich. După cum spune istoricul italian Cesare Balbo, această carte a adus dominației austriece urmări mai grave decît

bătălia pierdută.

Romantismul italian, indisolubil legat de mișcarea de eliberare națională, promovează idealurile estetice progresiste ale „Risorgimentului”: arta trebuie să fie vie și de actualitate, să fie în contact cu sufletul poporului, să aibă un conținut realist și o formă liberă. Primul care a ridicat glasul a fost Giovanni Berchet. În 1816, au apărut la Milano, în traducerea lui, două balade ale lui Gottfried Bürger. În prefața la aceste balade, Berchet a expus tezele fundamentale ale romantismului italian.

¹ *V. ferice* — „Literatura italiană din seq. XIX”, partea I. Moscova, 1916, pag. 61.

/

/

v



Casa din satul *Le Roncole* în care s-a născut Verdi

Ideile lui au fost dezvoltate în revista milaneză // *Conciliatore*, fondată în 1818, al cărei redactor era Silvio Pellico. Revista urmărea scopul de a uni forțele progresiste ale literaturii italiene. Numeroase pagini ale acestei reviste sînt consacrate principiilor romantismului italian. După ce autoritățile austriece au suprimat această revistă „suspectă”, în apărarea aceluiași idei s-a ridicat Alessandro Manzoni.

Romanticii italieni cereau ca arta să fie legată de viața contemporană, să oglindească nevoile

poporului. Tocmai de aceea ei se ridicau împotriva pasiunii pentru subiecte din mitologie, pasiune care îndepărta literatura de viața contemporană și era atât de răspîndită în literatura clasică, se ridicau împotriva imitării anticilor în ceea ce privește stilul. Încă din secolul XVII, Parini, Alfieri și Foscolo combătuseră clasicismul francez cu convenționalismul lui învechit și cu veșnica lui tematică istorico-mitologică. Acum se ridicase împotriva canoanelor perimate ale clasicismului tînărul romantism italian. În *Visuri literare* de V. G. Belinski se dă o definiție splendidă esenței progresiste a romantismului:

„În Europa, spunea Belinski, clasicismul era catolicism literar. Papă al acestui catolicism a fost ales, fără știrea și consimțămîntul lui, de un conclav necunoscut, defunctul Aristotel; inchiziția acestui catolicism era critica franceză (...) R o m a n t i s m u l nu era decît o revenire la naturalețe, deci la specific și național în literatură, o preferință acordată ideii asupra formei, precum și detronarea formelor străine și strimte ale antichității, care se potriveau operelor artei moderne întocmai cum se potrivește tunica greacă sau toga romană perucii pudrate, hainei cusute cu fir și bărbii rase”¹.

Drept principiu fundamental al esteticii romantismului, Giovanni Berchet formulează revendicarea: *soarta și moravurile poporului trebuie să constituie materialul de bază pentru artă, iar tematica acesteia trebuie să fie lupta poporului pentru libertate politică și națională: arta trebuie să educe masele, iar nu să distreze o mină de trîndavi*. Silvio Pellico exprimă aceeași idee: *cu cit influența literaturii asupra poporului este mai puternică, cu atît literatura este mai înălțătoare; o operă de artă*

¹ V. G. Belinski — „Visuri literare”. Opere complete, voi. I. Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1953, pag. 67—68.

2 — Giuseppe Verdi

17

nu trebuie apreciată din punctul de vedere al esteticii pure, ci în funcție de influența ei asupra națiunii căreia îi este destinată.

În prefața la drama sa *Contele di Carmagnola*, în scrisoarea adresată lui Chauvet cu privire la unitatea de timp și de loc și în *Scrisoare despre romantism*, adresată lui d'Azeglio, Manzoni expune programul romantismului italian. El îi definește ca un curent care formulează „un complex de idei, cele mai raționale, cele mai conforme cu cerințele vieții”. „Literatura, spune Manzoni, trebuie să se întemeieze pe fapte și să meargă mîna în mîna cu știința pozitivă”¹. „Șeful școlii romantice din Italia, Manzoni, scrie F. de la Bart, nu se ridică împotriva clasicilor în numele drepturilor „imaginației”, al „vieții inimii” etc, astfel cum făceau alți romantici occidentali, ci în numele „bunului simț” și al adevărului vieții”². Tocmai în numele bunului simț și al adevărului vieții a formulat Manzoni și imperativul lui, de a se renunța în dramă la cele trei unități, acest canon neclintit al clasicismului francez, împotriva influenței căruia au luptat în Italia atît Parini, cît și Alfieri și Foscolo. Tot în numele adevărului vieții s-au ridicat romanticii și împotriva autorității imuabile a canoanelor, cît și împotriva unei distincții stricte între genuri.

În căutarea adevărului vieții, romanticii italieni recurg la tematica istorică, la marele trecut al poporului lor. „Năzuința pasionată spre adevăr, spune A. Manzoni, este singurul lucru care dă sens și însemnătate la tot ce cunoaștem. Unde ar mai putea fi căutat adevărul dramatic dacă nu în istoria faptelor pe care oamenii le-au săvîrșit cu adevărat?”³.

Preferința scriitorilor-patrioți italieni pentru tematica istorică mergea mîna în mîna cu progresul științei istorice din Italia. Gino Capponi, Michele Amari și Massimo d'Azeglio scriu lucrări din istoria Italiei. Se deșteaptă și interesul pentru creația populară. N. Tommaseo, unul din primii filologi și folcloriști italieni din secolul XIX, culege cîntece populare italiene și grecești.

Scriind drame și romane istorice, romanticii italieni își propuneau sarcina de a reda

împrejurări și caractere adevărate din punct de vedere istoric. Berchet consideră drept una din condițiile

¹ *F. de la Bart* — „Studii critice asupra literaturii italiene din a doua jumătate a sec. XIX”, Kiev, 1906, pag. 33.

² Ibidem, pag. 33»

³ *F. de la Bart* — „Studii critice asupra literaturii italiene din a doua jumătate a sec. XIX”, pag. 34.

18

obligatorii ale unei opere de artă reproducerea exactă a coloritului timpului și locului. Principiile pe care romanticii italieni le formulau în manifestele lor nu rămâneau niciodată vorbe goale, ci se oglindeau și în operele lor. Estetica romantismului italian, originală și îndrăzneată, izvorînd din concepțiile secolului luminilor, avînd o bază realistă și democratică clar exprimată, și-a găsit o întruchipare artistică vie în opera lui Alessandro Manzoni. Conținutul ideologic principal al creației lui îl constituie apelul la unire, ideea egalității și a dreptății sociale. Odele patriotice ale lui Manzoni înflăcărau inimile tinerilor italieni. Versul „Nu vom fi liberi, dacă nu vom fi uniți”¹, dintr-o poezie de Manzoni, devenise lozinca revoluționară a patrioților italieni.

Subiectele celor două tragedii ale lui Manzoni — *Contele di Carmagnola* (1820) și *Adelchi* (1822), precum și acela al romanului său *Logodnicii* (1825—1827) au fost luate din istoria Italiei. Pe cînd crea aceste lucrări, Manzoni studia în mod temeinic cronicile istorice. Ii mai aparțin și cîteva cercetări proprii din istoria evului mediu italian.

Contele di Carmagnola și *Adelchi* au produs o revoluție în drama italiană. Manzoni a rupt-o definitiv în aceste opere cu tradiția clasică a respectării obligatorii a unității de timp și de loc. Eliminînd cu hotărîre elementul fantastic din subiectele lucrărilor sale, Manzoni a creat drame cu adevărat istorice. *Contele di Carmagnola* s-a bucurat de o apreciere extrem de elogioasă din partea lui Goethe.

Povestind evenimente dintr-un trecut îndepărtat, Manzoni nu uită niciodată prezentul. În corurile patriotice la tragediile sale gîndul la suferințele, la războaiele civile și la asuprairea pe care o îndură patria lui din partea străinilor, se contopește cu gîndul *U* soarta grea a Italiei din epoca lui.

Manzoni nu se mărginește la descrierea vieții și a faptelor eroice ale personalităților istorice de seamă. El își propune sarcina de a arăta viața oamenilor simpli. În celebrul său roman *Logodnicii*, care a educat generații de italieni, Manzoni repro duce tablouri din viața țăranilor lombarzi din epoca de dominație spaniolă de la începutul secolului XVII. Personajul principal a acestei cărți este poporul. Manzoni povestește cu un realism istoric impresionant nenorocirile pe care i le-a adus țării o epi

¹ Poezia *Apelul de la Rimini* a fost scrisă în 1814, după abdicarea lui Napoleon, în semn de protest al poetului împotriva proiectului de proclamație a lui Eugénie de Beauharnais ca rege al Italiei.

19

demie de ciumă, asuprairea exercitată de domnitorii străini asupra italienilor. El descrie cu un realism autentic o revoltă izbucnită la Milano din cauza foamei. Cartea respiră dragoste pentru oamenii simpli, „umiliți și obidiți”. Manzoni denunță arbitrarul și cruzimea asupritorilor feudali, vanitatea clerului și a judecătorilor. El opune descompunerii morale a reprezentanților claselor guvernante noblețea sufletească a oamenilor simpli. Arată superioritatea morală a țăranicii Lucia și a logodnicului ei Renzo asupra prigonitorilor depravați.

Un umanism profund, un democratism izvorît din convingere, simplitatea lipsită de artificialitate și căldura narațiunii au făcut din romanul lui Manzoni cartea preferată a italienilor din epoca de eliberare națională. Verdi spunea despre această carte că este „sinceră ca însuși adevărul”. Cu toată umbra de toleranță față de religie, element propriu multor opere

ale romanticilor italieni (și deosebit de intens în perioada reacțiunii), *Logodnicii* de Manzoni și *Închisorile mele* de Silvio Pellico deveniseră lucrări care deșteptau în italieni dorința pasionată de a lupta împotriva înrobirilor. Ambele lucrări, zguduitoare prin realismul și prin forța lor de denunțare, sînt pătrunse de convingere adîncă în triumful apropiat al dreptății. Principiile ideologice și estetice ale romanticilor italieni, care considerau drept sarcină fundamentală a literaturii educarea poporului, devin lozinca generală a întregii literaturi italiene la începutul perioadei 1830—1840, cînd un nou avînt al mișcării revoluționare a venit, după aproape un deceniu de tristă acalmie. La începutul anului 1831, prin Italia s-a revărsat un puternic val de revolte, care a cuprins toată țara, inclusiv Roma. Regiunile răsculate au început să se unească, constituind un singur stat: *Provinciile unite ale Italiei*. Trupele revoluționare au pornit asupra Romei. Curînd însă mișcarea a fost înăbușită cu ajutorul trupelor austriece, iar inițiatorul mișcării, carbonarul Ciro Monetti, din Modena, a fost executat.

Cu toate acestea, mișcarea revoluționară a continuat să crească. Soarta tragică a revoluționarilor carbonari italieni și experiența lor amară n-au fost zadarnice, pentru că au adus foioase tinerei generații. Asociația revoluționară *Tînăra Italie*, care a luat ființă în 1831 și care a avut în fruntea ei pe genovezul Giuseppe Mazzini, a formulat, pentru prima oară de cînd exista mișcarea de eliberare națională a Italiei, o revendicare netă: *crearea unei Italii unite și independente pe calea unei insurecții populare*.

20

Mazzini, care a lansat deviza *Dio e popolo* (Dumnezeu și poporul), considera participarea la lupta revoluționară drept „îndatorire religioasă a omului”. Acesta era un fel nou de < înțelege „îndatoririle religioase”, care nu corespundea de loi concepțiilor bisericii catolice. Dumnezeuul idealistului Mazzini era libertatea. Mazzini chema pe patrioții italieni la noi și la fapte eroice și sacrificii. Expulzat din Italia în 1831, el a condus: de la Marsilia, iar mai tîrziu de la Londra, insurecțiile revoluționare din Italia. Din cercul mazziniștilor a provenit și Giuseppe Garibaldi, eroul mișcării de eliberare din Italia; un tovarăș de luptă al lui Mazzini a fost Orsini, „martirul nemuritor”, cun l-a calificat Karl Marx.

„Cînd toți dormeau, numai el era treaz”, spunea Garibaldi despre Mazzini. Om înzestrat cu o inteligență remarcabilă și cu o energie clocotitoare, publicist de talent și patriot înflăcărat Mazzini a tras după el tineretul italian. Prima sarcină pe care a formulat-o programul *Tinerei Italii* a fost educarea poporului în spiritul ideii naționale. „Mijloacele de care are de gînd să se folosească *Tînăra Italie*, pentru atingerea scopului ei, le constituie educația și insurecția; educația cu ajutorul exemplului, al cu vîntului și al cărții va înrădăcina în cele 20 de milioane de italieni conștiința națională, încît insurecția îi va găsi pe deplin pregătit pentru a se ridica împotriva asupritorilor”.

Intrată în epoca „Risorgimentului”, țara se deșteptase. Mișcarea de eliberare căpătase un caracter de masă. Scriitori italieni chemau poporul la „luptă continuă”. Giovanni Niccolini, prieten al lui Ugo Foscolo și al lui Manzoni, participant la revoluția din Toscana, întemnițat în timpul reacțiunii, a scris: drame patriotice, care l-au făcut celebru în rîndurile compatrioților săi. Italienii au considerat drept apel la revoltă celebră dramă istorică *Giovanni di Procida* a lui Niccolini, reprezentată la Florența în 1830. Cu o căldură tot atît de mare au întîmpinat italienii și operele altui scriitor-patriot, revoluționarul Francesco Domenico Guerrazzi.

„Nefiind în stare să susțină altă bătălie, am scris *Assiedo*”, — spunea Guerrazzi despre vestitul său roman istoric *Asediul Florenței* (1836). Astfel pregăteau scriitorii patrioți poporul italian, în vederea luptelor pentru independența patriei lor.

¹ „Istoria secolului XIX”, sub redacția lui Lavissey și Rambaud, ediți; a doua completată sub redacția prof. E. V. Târle, voi. 3, Moscova, 1938, pag. 512-513.

Verdi sosi la Milano în vara anului 1832 cu o scrisoare adresată de Seletti unui nepot al său, profesor la colegiul St. Marta.

Seletti junior îl întâmpină cu căldură pe tânărul muzician oferindu-i cu ospitalitate adăpost. Provesi îi dăduse lui Verdi o scrisoare de recomandare către directorul teatrului de operă *La Scala*, reputatul violonist Alessandro Rolla. După cum spune M. I. Glinka, care a vizitat Italia la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX, Rolla era „unul dintre cei mai remarcabili violoniști ai timpului”. Prin intermediul lui, Verdi se adresează conservatorului din Milano.

Pe vremea aceea, director al conservatorului era Francesco Basili, cu care Glinka a studiat compoziția în timpul șederii sale în Italia. După spusele lui Glinka, Basili îi dădea „niște exerciții cu care puteai să-ți spargi capul”; „imaginația mea aprinsă nu se putea supune unei munci atât de seci și lipsite de poezie”, scrie Glinka în *însemnări*. „Am studiat puțin timp cu Basili și curînd am renunțat la lecțiile lui” >. Un an mai târziu, singur la lecțiile lui, Verdi a fost respins de acest teoretician, cu totul lipsit de clarviziune, ca fiind un element impropriu pentru conservator. La examenul de admitere, Verdi a prezentat lucrări de ale sale și a cîntat la pian. Peste cîteva zile, el a primit următorul răspuns: „Lăsați-vă de gîndul conservatorului și căutați-vă un profesor printre muzicienii din oraș”.

Unii biografi presupun că Verdi, care împlinise deja 18 ani, n-a fost primit în conservator din cauza vîrstei; în plus, el nu

¹ M. I. Glinka — „însemnări”, Muzghiz, Leningrad, 1953, pag. 74.

22

cînta la pian ca un virtuoz. Se prea poate ca părerea lui Basili să se fi întemeiat și pe impresia produsă de fizicul lui Verdi. „Înalt de stat, părul castaniu, sprîncenele și barba negre; ochii cenușii, nasul acvilin, gura mică; slab și palid la față; urme de vărsat pe piele”, astfel este descrisă înfățișarea tânărului Verdi în actul lui de identitate. După spusele contemporanilor, firea serioasă și concentrată a lui Verdi, precum și o anumită sfială își pusese pecetea și pe fizicul lui. Pentru nesociabilitatea lui aparentă și pentru manierele lui puțin cam necizelate, tânărului compozitor i se spunea „ursul de la Busseto”. Este lesne de crezut că fața energică și puțin cam posacă a tânărului, cu trăsăturile caracteristice ale țăranilor din Lombardia, nu prea corespundea ideii tradiționale a înfățișării pe care trebuia s-o aibă un slujitor al artei. „Nu cred ca vreodată figura unui compozitor să fi exprimat mai puțin talent poetic, scrie muzicologul belgian Fetiș, contemporan cu Verdi, încercînd să justifice greșeala lui Basili. Acest aer inert, aceste trăsături și maniere care vădeau nepăsare, întreaga lui înfățișare ar fi putut fi o mărturie a inteligenței; ele ar fi putut fi proprii unui diplomat; dar nimeni n-ar fi putut să descopere în el acele mișcări pasionate ale sufletului, fără de care nu este cu putință crearea unei opere de artă, a unei opere din domeniul celei mai emoționante dintre arte”¹.

Oricum ar fi fost, poarta conservatorului s-a închis cu hotărîre înaintea tânărului compozitor. Sfătuit de Rolla, Verdi s-a adresat lui Vincenzo Lavigna, una dintre cele mai marcante personalități muzicale din Milano.

Muzician de prim rang, cu studiile făcute la conservatorul din Neapole, elev al lui Paisiello, *maestro di cembalo* la teatrul *La Scala*, autor al unei serii de opere și balet, Lavigna era un excelent pedagog. Mai perspicace decît Basili, el a acceptat cu plăcere să-i dea lecții lui Verdi. Chiar primul an de studii serioase a dat rezultate strălucite. Uimit de succesele extraordinare ale elevului său, Lavigna îi scria lui Antonio Barezzi: „Bursierul dv. va deveni în curînd o mîndrie a patriei sale”.

Luînd lecții de la Lavigna, Verdi avea posibilitatea să frecventeze teatrul *La Scala*, profesorul său asigurîndu-i intrarea gratuită. *Însemnările* lui M. I. Glinka ne dau o idee despre viața muzicală a Milanului de la începutul perioadei 1830—1840, pre-

¹ F. I. Fetiș — „Biographie universelle des musiciens”, Paris, Tome 8, 1875, pag. 321—322.

cum și despre repertoriul teatrelor de operă. „La 26 decembrie 1830, împreună cu locuitorii Milanului așteptam și noi cu nerăbdare deschiderea teatrelor. Impresarii a dauă teatre — marele teatru *La Scala* și micul *Carcano* — începuseră să se concureze. Impresarul primului teatru, bizuindu-se pe obișnuința publicului milanez de a-l frecventa ca pe o adunare oarecare de public, nu angajase decât © singură cântăreață bună, pe Giuditta Grisi, sora celebrității de mai târziu, Giulietta Grisi. La micul teatru *Carcanu* cântau însă: Pasta, Rubini, Galii și alții, iar maestrul era Bellini și Donizetti (...) Pentru deschiderea teatrului (*Carcano*) s-a dat în premieră opera *Anna Bolena* de Donizetti. Interpretarea mi s-a părut un vis; și-au dat concursul Rubini, Pasta (care a interpretat, într-adevăr, excelent întregul rol al Annei Bolena, în special scena finală), Galii, Orlandi etc. Intrucît din a noastră *loge d'avant* nu scăpau nici cele mai gingașe *sotto voce*, pe care, de altfel, pe vremea aceea, Rubini nu le împingea încă la absurditatea de mai târziu, mă încântau la culme, mai ales că, pe atunci, nu eram încă nepăsător la *virtuositate* ca acum. Dintre alte opere, îmi aduc aminte de *Semiramida* de Rossini, de *Romeo e Giulietta* de Zingarelli, de *Gianni di Calais* de Donizetti. La sfîrșitul carnavalului, a apărut, în sfîrșit, mult așteptata *Sonnambula* de Bellini. Deși a venit târziu, în pofida invidioșilor și răuvoitorilor, această operă a produs un efect colosal. În cele cîteva reprezentații, care s-au mai dat înainte de închiderea teatrelor, Pasta și Rubini, pentru a-și susține maestrul iubit, au cântat cu cel mai viu extaz: în actul al doilea plîngeau și cereau publicului să-i imite, încît în zilele vesele ale carnavalului se vedea cum cei din loji și fotolii își ștergeau mereu lacrimile (...).

Norma am auzit-o în primăvara anului 1832 la *Teatro La Scala*. Au cântat Pasta, Donzelli și Giulietta Grisi (...) *Otello* mi-a plăcut mai mult și ca muzică și ca dramă. În scena finală Donzelli era atît de superb, încît îți era frică să-l privești" ¹.

Verdi a sosit la Milano la începutul anului 1832. În timpul petrecut în acel oraș el n-a pierdut nici o ocazie și a văzut toate spectacolele de la teatrul *La Scala*. A ascultat în interpretarea celor mai buni cântăreți opere de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante și Luigi Ricci. În 1834, a avut norocul să fie martor la o întrecere dintre Giuditta Pasta și Măria Malibran în *Norma* de Bellini.

¹ *Al. I. Giinka* — „însemnări”, op. cit., pag. 74—75, 87.

24

Familiarizîndu-se cu opera contemporană, Verdi studiază ci profesorul său și numeroase modele de *opera buffa* italiană și partiturile operelor lui Mozart, dintre care Lavigna acorda c deosebită preferință genialului *Don Juan*.

¹ Sub conducerea lui Lavigna, Verdi studia armonia și polifonia. Profesorul a dezvăluit înaintea tînarului muzician comorile muzicii ilaliene vechi. Lui îi datorează Verdi cunoașterea lucrărilor lui Palestrina și ale lui Marcello, a căror artă a admirat-c toată viața.

În arhivele lui Verdi se păstrează numeroase transcripții făcute de el după muzica de cameră, simfoniile și corurile lui Corelli, Haydn, Mozart, Beethoven și Mendelssohn. La Milano.

Verdi a continuat să compună muzică pentru Busseto: cantate, piese orchestrale și pentru pian. Toate lucrările lui erau executate în mod solemn de orchetra orașului Busseto.

În al doilea an de studii cu Lavigna, o întîmplare fericită l-a ajutat pe Verdi să atragă asupra lui atenția cercurilor muzicile milaneze. Compozitorul povestește în mod detailat același episod în a sa *Notă autobiografică*. La Milano exista o asociație a iubitorilor de muzică, care dădea în fiecare vineri concerte în sala *Teatrului filodramatic* (astfel botezase guvernul austriac în anii reacțiunii *Teatrul patriotic*). După cum spune Verdi, conducătorul asociației, maestrul Mașini, „nu strălucea prin mar: cunoștințe în materie de muzică, dar avea multă răbdare și stăpînire de sine, însușiri necesare într-o asociație de amatori" ¹ Se pregătea executarea oratorului *Creațiunea* de Haydn. Să-lăsăm însă pe compozitor să povestească despre debutul său artistic.

„Profesorul meu Lavigna mi-a recomandat, în scopuri instructive, să asist la repetiții. Am acceptat cu cea mai mare bucurie. Nimeni n-a dat atenție unui tânăr care stătea modesl într-un colț întunecos. Trei maeștri — Ferellii, Bonoldi și Almasic — conduceau repetițiile; dar, într-o bună zi, printr-un concurs ciudat de împrejurări, n-a venit nici unul din ei. Asistența ă început să dea dovadă de nerăbdare; atunci maestrul Mașini, căruia îi lipsea curajul să acompanieze la pian după partitură s-a întors spre mine și m-a rugat să fiu eu acompaniatorul, dar îndoindu-se probabil, de arta necunoscutului și tânărului artist

¹ „Verdi” — The man in his letters. As edited and selected by Fr Werfel and P. Ștefan, New York, 1942, pag. 80. Mai jos, citatele din *Note autobiografică* se dau de asemenea după aceeași lucrare.

25

mi-a spus că este suficient să cînt numai basurile (....) Greutatea partiturii orchestrale nu mă punea pe gînduri. Am acceptat și m-am așezat la pian.

Țin minte foarte bine cîteva zîmbete ironice care au lunecat pe fețele acestor amatori. Se pare că chipul meu tineresc, slăbiciunea și hainele mele modeste nu erau de natură să inspire mare încredere. Oricum, repetiția a început și, încetul cu încetul, înfierbîntat și antrenat, eu nu m-am mai mărginit la acompaniament, ci, continuînd să cînt numai cu mîna stîngă, am început să dirijez cu dreapta. După terminarea repetiției, am primit complimente și felicitări din toate părțile, printre alții de la contele di Belgioioso și de la contele Renato di Borromeo. După această întîmplare (...) mi-a fost încredințată în întregime dirijarea concertului; executarea în public a oratoriului s-a desfășurat cu un succes atît de mare, încît concertul a fost repetat în sala mare a Cazinoului nobililor”.

Acest debut strălucit a avut o mare însemnătate pentru Verdi. Contele di Borromeo, menționat mai sus, i-a comandat o cantată în legătură cu o solemnitate familială. Verdi a executat comanda (deși în mod gratuit). Mașini, care căpătase încredere în arta lui Verdi, i-a comandat o operă pe un libret de Piazza pentru *Teatrul filodramatic*. Verdi i-a acceptat cu entuziasm propunerea. Visa de mult să lucreze la o operă, dar pînă atunci nu izbutise să scrie decît cîteva numere de intercalare la operele lui Lavigna.

Intre timp a murit Provesi. Tot atunci (în 1833) a murit și sora, mereu bolnavă a lui Verdi. Aceste două pierderi i-au pricinuit o mare durere tânărului compozitor, întunecînd bucuria primelor lui succese de la Milano. Moartea lui Provesi a avut repercusiuni și asupra soartei de mai tîrziu a lui Verdi: realizarea primului său mare plan de creație a fost amînată. După ce și-a terminat studiile cu Lavigna, Verdi s-a înapoiat (în 1833) la Busseto pentru ca, ocupînd postul devenit vacant prin moartea lui Provesi, să achite bursa primită din partea *Muntelui ae pietate*. Pentru a-și îndeplini obligațiile față de orașul în care crescuse, cu corectitudinea și exigența proprie lui, Verdi a renunțat la o propunere extrem de ispititoare, aceea de a ocupa postul vacant de capelmaestru de la bazilica din Monza (faptul că Monza era situat aproape de Milano i-ar fi permis să nu piardă legăturile stabilite cu cercurile muzicale milaneze). La Busseto

26

însă, pe tânărul compozitor îl așteptau emoții și neplăceri. După o veche tradiție, directorul Societății Filarmonice din Busseto îndeplinea și funcția de organist de biserică. În această situație fusese și Provesi. Acum însă s-a întîmplat altfel. Conducerea *Muntele de pietate* și Societatea Filarmonică îl considerau pe Verdi drept singurul urmaș demn al lui Provesi. Cercurile clericale ale orașului erau însă de altă părere. Între clerul din Busseto și intelectualii progresiști, printre care se numărau și partizanii lui Verdi — Barezzi și prietenii acestuia de la Societatea Filarmonică — exista o veche și profundă antipatie reciprocă. Clericalii îl trataseră cu neîncredere și ostilitate pe liberul cugetător Provesi, care, deși fusese organistul bisericii, scrisese în repetate rînduri epigrame îndrăznețe la adresa preoților. Bănuiala și neîncrederea autorităților bisericești s-au extins și asupra lui Verdi. Pentru caracterul laic al compozițiilor

sale religioase, tînărul succesor al lui Provesi a fost poreclit „maes-trino la modă”.

. Deoarece numirea organistului bisericii depindea de autoritățile bisericești, în acest post n-a mai fost numit Verdi, ci un oarecare Giovanni Ferrari, un „om de încredere”, dar un muzicant foarte slab. Superioritatea lui față de Verdi consta în reco-mandațiile „grele” a doi episcopi, care relevau cunoștințele lui Ferrari în materie de cîntări gregoriene. Partizanii lui Verdi s-au angajat într-o luptă înverșunată cu clerul. Ei au obținut separarea funcției de organist al catedralei de aceea de director al Societății Filarmonice; la stăruințele lor, în acest din urmă post a fost numit Verdi. În semn de protest împotriva acțiunilor autorităților bisericești, Societatea Filarmonică și-a retras de la catedrala orașului toate partiturile care aparțineau Societății. Acest fapt a dat semnalul unor îndîrjite discordii. Tot orașelul s-a împărțit în două tabere: ferrariști și verdiști. Autoritățile bisericești îi persecutau pe aceștia din urmă și interziceau adunările Societății Filarmonice, ca fiind dubioase din punct de vedere politic. Faptul că unii partizani ai lui Verdi au fost întemnițați, denotă acuitatea situației.

Cu toate intrigile și persecuțiile, Verdi și-a continuat, neobosit, timp de trei ani, munca la Societatea Filarmonică. Organiza concerte, dirija, studia cu cîntăreții și cu muzicanții -din orchestră. Din această perioadă datează compunerea de coruri la tragediile lui Manzoni. Tot atunci Verdi a scris muzica pentru oda lui Manzoni *5 mai*, la moartea lui Napoleon.

27

În mica biserică a călugărilor franciscani, care nu depindea de autoritățile bisericești din localitate, se executau adesea lucrări ale lui Verdi; el însuși cînta acolo la orgă. În acele zile, catedrala orașului era goală, toată lumea se aduna să-l asculte pe Verdi. După slujba de la biserică, fanfara executa marșurile lui în piața orașului. Faima tînărului compozitor s-a răspîndit în satele și orașelele din împrejurimi. În zilele de sărbători, de la Soragna, Lugagno și Montaghelli se trimiteau adesea omnibuze' după Verdi și orchestranți. Verdi dă concerte și în alte orașe, printre care Parma și Cremona.

În activitatea sa de interpret, Verdi nu se mărginește să cînte la orgă și să dirijeze, el se mai produce ca pianist, inter-pretînd lucrări de Hummel și Kalkbrenner, populare pe vremea aceea, și, cu deosebit succes, transcripția sa pentru pian a uverturii la *Wilhelm Teii* de Rossini.

În 1836, relațiile de prietenie dintre Verdi și familia Barezzi s-au transformat în legături de rudenie: Verdi s-a căsătorit cu Marguerita. Barezzi l-a primit cu plăcere în casa sa pe tînărul muzician care, după spusele lui, „deși nu era bogat, în schimb, era înzestrat cu talent și inteligență, ceea ce este mai scump decît orice bogăție”. Societatea Filarmonică a sărbătorit în mod solemn căsătoria maestrului său.

Cu toată activitatea sa concertistică și pedagogică intensă de la Societatea Filarmonică, Verdi n-a încetat să lucreze la opera care-i fusese comandată. Există informații potrivit cărora, în acei ani, Verdi a lucrat la opera *Rocester* pe un libret de Piazza, pe care avea de gînd s-o reprezinte la Parma în 1837. Nu s-a păstrat însă nici o urmă a acestei lucrări. După toate probabilitățile aceasta era opera pe care Mașini i-o comandase lui Verdi și care, peste cîțiva ani, după ce libretul a fost transformat de Temistocle Solera, a apărut sub titlul *Oberto, conte di San Bonifacio* ².

În februarie 1838, a apărut un ciclu de romane de Verdi, *Șase cintece*, pe versuri de G. Vittorelli, T. Bianchi, C. Angiolini

¹ Mijloc de transport asemănător diligentei — (n. r.).

² Într-o serie de monografii despre Verdi (C.Gatti, G.Perinello, S.Toje), *Rocester* este menționat ca o operă de tinerețe a compozitorului, operă care nu s-a păstrat. Totuși, muzicologul contemporan K. O'Donnel Hoover demonstrează cu multă putere de convingere identitatea dintre *Rocester* și *Oberto* (vezi Kathleen O'Donnel Hoover — *Verdis Rocester* — Mus. Quartetly, 1942, nr. 4, pag. 505).

28

și Goethe. Acest succes n-a putut să nu-l bucure pe tînărul compozitor. Dar cea mai arzătoare

dorință a lui Verdi era să-și reprezinte opera la Milano. Realizarea acestei dorinți era împiedicată de faptul că nu expirase încă contractul încheiat de compozitor cu Societatea Filarmonică din Busseto. Cu toate acestea în 1838, Verdi a plecat pentru un scurt timp la Milano, încercînd să aranjeze reprezentarea operei" El s-a izbit acolo de tot felul de dificultăți. În timpul celor trei ani, cît a stat Verdi la Busseto, legăturile lui cu lumea teatrelor slăbiseră. În 1836 murise Lavigna, pe al cărui ajutor Verdi ar fi putut conta din plin; Mașini, care-i comandase lui Verdi opera, nu mai lucra la *Teatrul Filarmonic*, dar a contribuit prin toate mijloacele la prezentarea operei la teatrul *La Scala*.

După multe necazuri, premiera operei *Oberto* a fost fixată pentru primăvara anului 1839.

„Aceasta era o izbîndă dublă, scrie Verdi, opera mea urma să fie reprezentată la teatrul *La Scala* și cu concursul unor artiști remarcabili ca Strepponi, tenorul Moriani, baritonul Ranconi și basul Marini". După ce s-a putut elibera din postul de director al Societății Filarmonice, Verdi, cu soția și cu fiul său' Icilio în vîrstă de șase luni, s-a mutat la Milano. Tinerii soți și-au găsit o locuință modestă în apropiere de *La Porta Ticinese*. Mijloacele lor erau extrem de limitate. Își puneau toate speranțele în reprezentarea operei.

Se părea că împrejurările le erau favorabile. Dar, după ce rolurile au fost distribuite și au început repetițiile, tenorul Moriani s-a îmbolnăvit grav și premiera n-a mai avut loc. Verdi, ale cărui mijloace se epuizaseră, complet descurajat, se și pregătea să se înapoieze la Busseto. Pe neașteptate, soarta i-a surîs. Antreprenorul teatrului *La Scala*, Merelli, a auzit întîm-plător în.culise o discuție între cîntăreții Giuseppina Strepponi și Ronconi, care au lăudat opera lui Verdi. După aceasta, Merelli i-a propus lui Verdi să reprezinte *Oberto* în toamnă și cu alți interpreți. Cu această ocazie, Verdi a fost nevoit să introducă în partitură unele modificări în funcție de noua distribuție.

După concepția de astăzi, asemenea pretenție față de un compozitor pare ciudată. Nu trebuie să uităm însă că, în epoca în care Verdi și-a început activitatea creatoare, condițiile nu se asemănau de loc cu cele de astăzi, mai ales în Italia, unde în fiecare oraș, chiar și în orașele ca Busseto, opera eră socotită de mult drept o cerință vitală dintre cele mai arzătoare. Trupele

29

de operă, trecînd dintr-un oraș în altul, se prezentau în fiecare stagiune nouă cu repertoriul reînnoit. Dar în ochii publicului și impresarilor, locul principal în operă aparținea cîntăreților celebri și cîntărețelor-stele. Impresarul încheia un contract cu un libretist și cu un compozitor, care urmau să pregătească pentru viitoarea stagiune o operă nouă, destinată echipei de cîntăreți angajați. În felul acesta, în Italia apărea în fiecare an un număr imens de opere noi, în majoritate scrise în grabă și adesea mai mult decît mediocre; de multe ori aceste opere, ne'fiind publicate, se scoteau de pe afiș și se uitau pentru totdeauna.

Oricum, Verdi a considerat că întorsătura pe care o luase reprezentarea operei lui, îi era favorabilă. „Tînăr, cu totul necunoscut, găsiseră un impresar care risca să reprezinte prima mea lucrare fără a primi garanție materială, pe care eu, probabil, nu i-aș fi putut-o da".

La 17 noiembrie 1839, la teatrul *La Scala* a avut loc premiera *Oberto*, cu un succes atît de apreciabil, încît dreptul la publicarea operei a fost cumpărat de Giovanni Ricordi', conducătorul unei cunoscute firme care se ocupa cu editarea de note muzicale. De atunci, aproape fără excepții, compozițiile lui Verdi au fost editate de această firmă. Opera *Oberto* a avut multe reprezentații. Prima operă a lui Verdi s-a bucurat de o bună apreciere din partea presei. Aceasta a relevat, pe bună dreptate, că în *Oberto*, Verdi merge pe drumul predecesorilor săi; în special s-a subliniat asemănarea ei cu *Norma* de Bellini, pe care italienii o primiseră cu atîta căldură la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului trecut. Într-adevăr, în prima operă a lui Verdi, mai ales în limbajul ei melodic, se simte o influență vădită a lui Bellini. Dar în *Oberto* ies la iveală și trăsături individuale ale lui Verdi: un puternic temperament creator, stînjenit însă de lipsurile unui libret foarte slab.

Subiectul luat din evul mediu — istoria unei iubiri care se desfășoară pe fondul dușmăniei

dintre două familii — capătă în libretul lui Piazza o dezvoltare vagă și lipsită de vigoare. De fapt, nici talentatul Temistocle Solera, pe care Merelli l-a însă-

¹ Giovanni Ricordi (1785—1853), la început orchestrant și copist de note la teatrul *La Scala*, a fondat cea mai mare editură italiană. I-a urmat la conducerea editurii fiul său Tito Ricordi (1811—1888), apoi nepotul său Giulio Ricordi (1840—1912).

30

O

cinat cu desăvârșirea libretului, n-a izbutit să-l îndrepte. Cele mai frumoase pasaje ale operei sînt episoadele în care subiectul i-a permis compozitorului să creeze situații dramatice expresive și emoționante. Acestea sînt: finalul actului I, întâlnirea lui Riccardo cu Leonora, pe care o părăsise, și cu tatăl ei, Oberto; aria lui Riccardo, care-l deplînge pe Oberto ucis de el, și mai cu seamă, cvartetul dramatic din actul II, scris, după cum relevă, pe bună dreptate A. Bonaventura, cercetător al operei lui Verdi „cu avînt și înflăcărare”. Verdi personal considera acest cvartet drept „pagina cea mai fericită” a operei.

După succesul operei *Oberto*, convins pe deplin de talentul lui Verdi, Merelli i-a propus să scrie în condiții avantajoase, în următorii doi ani, trei opere pentru teatrul *La Scala* sau pentru teatrul imperial din Viena, al cărui director era tot el.

Merelli i-a dat lui Verdi un libret al poetului Rossi, *Il Proscritto* (Proscrisul). Compozitorul nu apucase să înceapă să lucreze la acest libret (care, de altfel, nu-l satisfăcea pe deplin), cînd Merelli i-a propus să lase la o parte libretul lui Rossi și să scrie o operă comică. A început căutarea unui subiect. Aceasta era în primele luni ale anului 1840; opera urma să fie treminată pînă în toamnă. „Merelli, își amintește Verdi, mi-a dat să citesc mai multe librete ale lui Romani, care, fie din cauză că n-avuseseră succes, fie din cine știe ce alt motiv, fuseseră uitate. Dar, oricît le reciteam, nici unul din ele nu mă atrăgea. Situația devenea din ce în ce mai critică. Pînă la urmă, am fost nevoit să aleg un libret care mi s-a părut cel mai puțin reușit. Era intitulat *Falsul Stanislav* (*Il finto Stanislao*); ulterior, titlul a fost schimbat în *O zi de domnie* (*Un giorno di regno*). Libretul naiv și slab al lui Romani a fost întocmit pe baza farsei franțuzești *Falsul Stanislav* (aventurile unui ofițer francez care se dă drept rege al Poloniei).

După ce a început să lucreze la operă, Verdi s-a îmbolnăvit de o anghina gravă, care l-a ținut la pat vreme îndelungată. După ce s-a însănătoșit, Verdi a reluat lucrul întrerupt; atunci însă au început pentru el „cele mai mari nenorociri. Bambino al meu (băiatul meu) se îmbolnăvește la începutul lui aprilie; medicii nu pot să ghicească ce are, și sărăcuțul moare în brațele mamei lui cuprinsă de deznădejde. Dar nu ajunge numai atît: peste cîteva zile, se îmbolnăvește și fetița mea și boala ei duce la același deznodămînt fatal! ... Dar nici aceasta nu-i tot; în primele zile ale lui iunie, tînăra mea prietenă contractează o

31

O

encefalită acută; la 19 iunie 1840, al treilea coșciug' este scos din casa mea!

Eram singur! ... Singur! ... În două luni, trei ființe scumpe au dispărut pentru totdeauna. Nu mai aveam familie'. În aceste chinuri îngrozitoare, pentru a respecta angajamentul pe care mi-l luasem, trebuia să scriu și să termin o operă comică!

O zi de domnie n-a avut succes; în parte, acest eșec trebuie pus în sarcina muzicii, dar interpretarea a fost și ea de vină. Cu sufletul sfîșiat de nenorocirile care s-au abătut asupra mea, îndîrjit de căderea operei, m-am convins că nu voi mai găsi consolare în artă și am hotărît să nu mai compun niciodată".

Nu-i de mirare că primirea rece și chiar ostilă făcută operei lui Verdi de către publicul milanez, care a fluierat-o (*O zi de domnie* s-a prezentat la teatrul *La Scala* la 5 septembrie 1840), a produs un efect atît de grav asupra lui. Tînărul artist, care tocmai suferise o adîncă durere personală, avea nevoie, mai mult decît oricînd, da un sprijin moral. După 20 de ani,

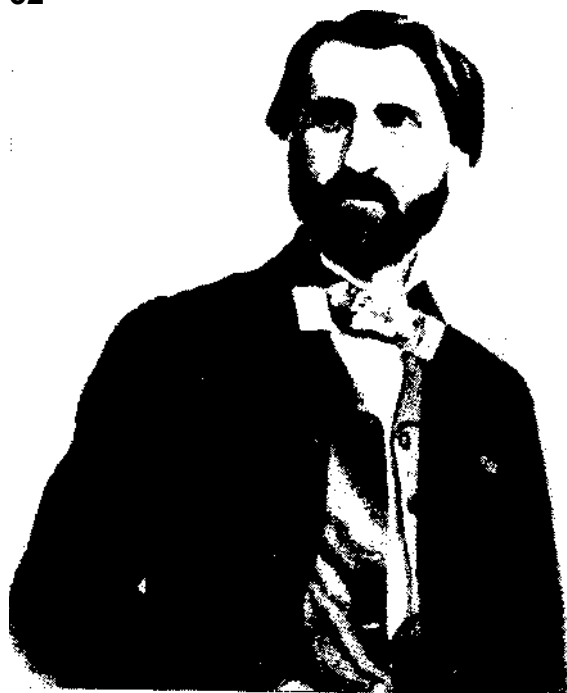
într-o scrisoare adresată lui Tito Ricordi, el amintește cu amărăciune această cruzime față de opera unui biet tânăr; bolnav, el a lucrat ca să fie gata la termen, cu inima sfișiată de o îngrozitoare nenorocire. „Toți știau acest lucru, și totuși, nu și-au atenuat brutalitatea. De atunci, nu m-am mai uitat niciodată la *O zi de domnie*; aceasta este, de sigur, o operă slabă, dar multe altele, care nu sînt mai bune, sînt primite cu îngăduință, uneori chiar cu aplauze. Dacă publicul, nu mai vorbesc de aplauze, ar fi primit opera în tăcere, eu n-aș fi știut cum să-i mulțumesc (...)

Sîntem bieți țigani, măscărici, spuneți-ne cum vreți. Sîntem nevoiți să ne vindem pe aur munca, ideile și visurile; pentru trei lire, publicul cumpără dreptul de a ne fluiera sau de a ne aplauda" (4 februarie 1859)².

¹ În a sa *Notă autobiografică*, Verdi face două greșeli de ordin cronologic. Fiica lui, Virginia, născută în 1837, a murit la Busseto în vîrstă de un an și șase luni. Fiul său Icilio, ajuns la aceeași vîrstă, a murit la Milano, în octombrie 1839. De sigur că pierderea ambilor copii ri-a putut să nu pricinuiască o mare durere tinerilor părinți, în speșial mamei care a murit, probabil, înainte de a-și uita nenorocirea. De bună seamă că acuitatea amintirii suferințelor Margueritei, pe care Verdi a înmormîntat-o într-adevăr cu trei luni înainte de premiera operei, a apropiat în memoria lui datele la care s-a produs această triplă pierdere.

² „Verdi" — The man in his letters, pag. 212—213. Mai jos, toate pasajele din scrisorile lui Verdi fără indicarea izvoarelor se vor reproduce după această luefare.

32



Giuseppe Verdi (în perioada cînd a compus opera Nabucco)

Trebuie să arătăm că *O zi de domnie*, reprezentată cinci ani mai tîrziu la Veneția, s-a bucurat de o primire bună. În ceea ce privește însă eșecul inițial al operei, o bună parte din vină îi revine interpretării inerte și indiferente, date de cîntăreți. Muzica, scrisă în spiritul operelor comice ale lui Rossini și ale lui Donizetti, cuprinde multe pagini atrăgătoare, deși în ansamblu este inegală. Actul I, în special uvertura vie și spirituală, este mai reușit; mult mai slab este actul II; este ușor de înțeles că asupra calității muzicii s-a manifestat starea de deprimare în care Verdi și-a terminat opera.

Eșecul primei opere comice a lui Verdi a dus pe mulți critici la un punct de vedere greșit: despre Verdi se vorbea ca despre un compozitor incapabil să creeze muzică luminoasă și optimistă, incapabil de rîs și de umor. Această greșală este repetată și de un contemporan rus al lui Verdi, V. D. Korganov, care exprimă o părere interesantă și în fond justă despre primele

opere ale compozitorului italian. „Primele două opere ale lui Verdi vădesc în mod viu trăsăturile caracteristice principale ale geniului său: în cea de-a doua operă, folosirea liberă și pe scară largă a mișcărilor ritmice și lipsa de talent pentru elementul comic (sublinierea îmi aparține — L.S.); în prima operă, aptitudinea de a găsi situațiile dramatice cele mai puternice și de cel mai mare efect, tendința de a produce ascultătorului mai curînd emoție decît delectare; în același timp, sînt vizibile semne incontestabile că Verdi este un adept direct al celebrilor *părinți* ai muzicii dramatice italiene”¹.

¹ V. D. Korganov — „Verdi”, Moscova, 1897, pag. 17.

5 — Giuseppe Verdi

IV

OPERA ITALIANA

Pentru a ne închipui mai clar condițiile de creație în care tînărul Verdi își compunea primele opere, pentru a înțelege greutățile ce-i stăteau în cale, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre situația operei italiene din acea epocă, să stăruim asupra proieiemei care, ajunse la maturitate, se cereau rezolvate.

Despre aceste probleme vorbește cu emoție Giuseppe Mazzini în cartea sa *Filozofia muzicii* (*Filosofia della musica*), apărută în 1836. Adresată unui tînăr necunoscut, aflat într-un colțisor oarecare al Italiei, cartea lui Mazzini era un fel de manifest romantic al esteticii muzicale a „Risorgimentului”. Mazzini vorbește în ea despre influența educativă pe care muzica trebuie s-o exercite asupra poporului. El vede căile spre renașterea artei muzicale în studierea „cîntecului popular, a istoriei patriei și a tainelor poeziei și naturii, studiu ce va deschide înaintea tinerilor artiști orizonturi mult mai largi decît regulile din cărți și vechile canoane ale artei”¹.

Locul central se acordă în carte problemelor referitoare la dramaturgia operei. Mazzini visează înflorirea unei adevărate drame muzicale în Italia. El spune că, pentru renașterea operei, un loc important trebuie să-l ocupe corul, care în opera din acea epocă ajunsese un element auxiliar pasiv, în timp ce ar fi putut fi o mare forță activă, un exponent al gîndurilor și

¹ G. Mazzini — „Scritii editi ed inediti”, Ed. nazionale, Imola, Qaleati, voi. VIII, 1910, pag. 164.

34

sentimentelor poporului. Mazzini atribuie o mare însemnătate și recitativului de operă, care își pierduse expresivitatea. „Reci-

■* tativul *obligato*, spune Mazzini, poate realiza nuanțe infinite, pe care nu le-a cunoscut aria, el sesizează mișcările cele mai imperceptibile ale inimii, dezvăluie nu numai pasiunea dominantă, ci fiecare din elementele ei componente”¹.

Mazzini scoate în evidență în cartea sa lipsurile operei italiene a timpului: dramaturgia slabă, predominanța șabloanelor în formele vocale, dar totodată lucrarea lui se sprijină și pe realizările compozitorilor romantici italieni în materie de operă, pe acele elemente viabile și de valoare, pe care creația celor mai buni compozitori din epoca lui — Rossini, Bellini și Donizetti — le-au introdus în opera italiană.

Cercul de compozitori italieni, ale căror opere se reprezentau pe vremea aceea pe scenele lirice ale Italiei, nu se limita doar la Rossini, Bellini și Donizetti. În perioada 1830—1850, la teatrele italiene se cîntau cu un succes adesea efemer numeroase opere ale unor compozitori mult mai puțin talentați (Zingarelli, Vaccai, Ricci, Pacini) în a căror creație se manifestau mai clar trăsăturile negative ale operei italiene din acea vreme. Unul din principalele ei defecte era lipsa de unitate dramatică. De fapt, majoritatea operelor italiene din primele decenii ale secolului XIX reprezentau succesiunea unei serii de numere muzicale unite într-un mod extrem de convențional printr-un subiect; nu existau librete de valoare — întocmirea lor fiind împiedicată de rutina ce domnea în teatrele de operă. Chiar atunci cînd subiectele de operă se

bizuiiau pe lucrări¹ ale clasicilor literaturii universale, iar libreturile erau scrise de cei mai buni poeți ai timpului, cum a fost celebrul Felice Romani, subiectele erau încadrate într-o schemă standard și erau atât de săracite, încât deveneau de nerecunoscut. În această privință este semnificativă părerea exprimată de Hector Berlioz, care a vizitat Italia în perioada 1830—1840, despre libretul scris de Romani pentru opera *Montecchi e Capuetti* de Bellini, după / tragedia *Romeo și Julieta* de Shakespeare. „În libret nu există balul de la familia Capuetti, nu există Mercuzio, nici doica vorbărească, nici schimnicul cel serios și calm, nici scena

G. Mazzini, op. cit., pag. 154.

35

din balcon; nu există monologul excelent al Julietei, care ia cupa din mâinile schimnicului, nici duetul din chilie dintre exilatul Romeo și schimnicul deprimat. Nu există Shakespeare. Nu există nimic. E un eșec total. Și, totuși, e un mare poet acest Felice Romani, pe care obiceiurile rele ale teatrelor de operă italiene l-au silit să facă din tragedia shakespeariană un libret atât de palid”.

Crearea de opere, cu adevărat valoroase din punct de vedere dramatic, era împiedicată nu numai de libreturile slabe. Adesea, nici muzica nu corespundea conținutului dramatic al operei. Majoritatea melodiilor de operă abundau în ornamente de virtuozitate, care nu rezultau din caracterul personajelor scenice, iar uneori se băteau cap în cap cu conținutul. Compozitorii creau asemenea ornamente pentru a satisface gustul cântăreților, cărora le plăcea să strălucească prin tehnică vocală. Adaptându-se la gusturile și vocile acestora din urmă, compozitorii adesea erau siliți să introducă modificări chiar și în opere gata compuse.

„Rațiunea sănătoasă ne spune că teatrele de operă ar trebui să aibă cântăreți pentru a interpreta opere. În realitate, se observă un fenomen invers: operele există pentru cântăreți, scria Berlioz într-un articol consacrat situației cântului în teatrele de operă din Franța și Italia. Trebuie să îndreptăm, să refacem, să croiești din nou, să lungim, să scurtez partitura mereu, într-o măsură sau alta, pentru a o aduce în stare — în ce stare! — de a putea fi executată de artiștii cărora le este destinată. Unul este de părere că rolul lui este prea zgomotos, altul că este prea încet; unul are prea multe numere, altul prea puține. Tenorul dorește să se termine în *; baritonul cere un a; pe unul îl stingherește acompaniamentul; rivalul lui se plînge de un acord care-l enervează; pasajul acesta este prea rar pentru primadonă; celălalt este prea repede pentru tenor. În sfârșit, nefericitul compozitor care s-a încumetat să scrie o gamă în registrul mediu și în mișcare lentă fără acompaniament nu poate fi sigur că va găsi cântăreți care s-o execute fără modificări: majoritatea cântăreților vor pretinde că gama „nu se potrivește vocii lor”, pentru că n-a fost scrisă pentru ei”².

¹ H. Berlioz — „Memoires”, Paris, 1881, voi. I, pag. 200.

² H. Berlioz — „A travers chants”, Paris, 1886, pag. 92—93.

36

Rîndurile ironice ale lui Berlioz nu sînt nicidecum primul atac împotriva rutinei și arbitrarului cântăreților care predominau în opera italiană¹; toate dificultățile care stăteau în calea compozitorilor italieni din prima jumătate a secolului XIX, toate părțile slabe ale operei italiene din acea epocă, rezultînd din specificul căilor ei de dezvoltare, își au o preistorie a lor.

Evoluția operei italiene din secolele precedente era legată în modul cel mai strîns de înflorirea artei vocale din Italia, de cultura vestitului *bel canto*, despre care B. V. Asafiev scria: „Tocmai în Italia, unde muzicalitatea poporului și simțul lui artistic au dus la o cultură vocală dintre cele mai progresiste, la *bel canto*, la cîntul natural, în totul determinat de respirație, la o cultură care a dezvăluit farmecul, căldura, toate comorile vieții psihice a omului în vocea lui „bazată pe respirație” s-a făcut o cotitură spre melodia firească (...) la Neapole în persoana genialului Alessandro Scarlatti (1659—1725) a înflorit stilul de operă *bel canto*, celebru în

lumea întreagă"².

¹ încă la începutul secolului XVIII, celebrul compozitor italian Benedetto Marcello a ridiculizat într-o satiră ascutită obiceiurile din opera italiană. El a zugrăvit lipsa de drepturi a compozitorilor și libretiştilor în operă, dependența lor față de capriciile primadonelor și față de gustul prost al publicului, care determină nivelul scăzut al libretului distractiv „înainte de a scrie un libret, poetul din zilele noastre se informează de la impresar asupra calității și numărului scenelor („sacrificii”, „ospete” etc.) dorite de el și întreabă <e decorator câte dialoguri, monoloage și arii trebuie să intercaleze între scene pentru a putea pregăti decorul scenei următoare (...). Opera nu se poate lipsi de o scenă în închisoare, de stilete, otrăvuri, scrisori, vânători de urși și bivoli, de cutremure, fulgere, nebunii etc, pentru că asemenea lucruri neașteptate produc o mare impresie (...). Dacă în închisoare sînt întemnițați în același timp soțul și soția, iar unul din ei este dus la execuție, celălalt trebuie să rămînă neapărat pentru a cînta o arie cu un text vesel; aceasta este necesar pentru a nu se amărî publicul; trebuie să i se dea de înțeles că aici totul se face în glumă (...). Poetul trebuie s-o viziteze des pe primadonă, pentru că de obicei de ea depinde succesul sau insuccesul unei opere; își construiește drama, adaptîndu-se la gusturile ei (...). Compozitorul accelerează sau încetinește tempourile ariilor după dorința cîntăreților, avînd în vedere faptul că gloria și avantajele lui se află în mîinile lor” (B. Marcello — // *teatro alia moda*, 1720). Vezi „Materiale și documente asupra istoriei muzicii” voi. II. Secolul XVIII. Sub redacția lui A\ V. Ivanov-Borețki, Moscova, 1931, pag. 140—142.

² B. V. Asafiev — „Forma muzicală ca proces”, Cartea a doua. *Intonația*, Moscova, 1947, pag. 114—155.

37

Dar, în cursul secolului XVIII, arta *bel canto* căpăta tot mai mult un caracter de virtuozitate | Cei mai buni cîntăreți italieni, maeștri în *bel canto*, care mai posedau și arta improvizației, executînd ariile, le variau și improvizau cadențele, încercînd să imite pe virtuozii cu renume, cîntăreții de rang mai mic ieșeau adesea în interpretare din cadrul celor justificate din punctul de vedere al artei. „Simplitatea maeștrilor vechi nu-i place publicului — scria muzicologul englez Burney, care a vizitat Italia în cel de-al optulea deceniu al secolului XVIII. „Ea nu mai satisface gusturile ce și-au pierdut în mare măsură ascuțimea (...). Fiecare cîntăreț abuzează atît de mult de înfrumusețarea cadențelor, încît acestea devin insuportabil de plictisitoare. Pînă și cadențele cîntăreților de clasă ar trebui scurtate, iar cadențele cîntăreților mediocri cer nu numai scurtare, ci și îmbunătățire”².

¹ La aceasta a contribuit în mare măsură vocea de un gen special a castraților, care executau deopotrivă roluri de bărbați și de femei, eliminînd astfel femeile de pe scenele lirice. De obicei, castrații erau distribuiți în rolurile principale, acelea de zei și de eroi. Tenorii erau admiși în operă numai pentru roluri secundare, iar bașii cîntau numai în opere comice. Vocile castraților, care aveau ambitusul de soprano și acela de alto, posedînd totodată forța vocii bărbătești, le dădeau posibilitatea să obțină în cînt o strălucire tehnică supranaturală, cu care glasurile femeiești nu puteau rivaliza. Admirația pe care o provocau ascultătorilor cîntăreții castrați și cîntă-rețele italiene celebre determina în mare măsură succesul universal al operei italiene, prezente în orașele principale ale Europei.

Cu toate protestele oamenilor înaintați ai timpului, împotriva inadmisibilei violențe asupra firii omenești, eu toate legile care pedepseau castrarea, folosirea castraților nu dispăruse din practica muzicală nici măcar în secolul XIX. În perioada 1830—1840, în opera italiană mai rămăsese un anacronism: executarea rolurilor de primi amoroși de către femei. Berlioz relevă nedumerit că în trei opere italiene scrise pe librete după *Romeo și Iulieta* de Shakespeare, prima de Vaccai, a doua de Zingarelli, iar a treia de Bellini, rolul lui Romeo era destinat unei voci de femeie. „Aceasta este o rămășiță a vechilor moravuri ale școlii italiene” scria Berlioz.

Este rezultatul satisfacerii permanente a sensualismului lor copilăresc. în rolurile de amorezi apăreau femei, pentru că în duet două voci femeiești produc mai ușor serii de terțe atât de „dragi urechii de italian. în operele vechi din această școală nu găsești aproape de loc roluri de bas. Vocile grave speriau acest public compus din sibariți, lacomi de sonorități delicate cum sînt copiii lacomi de bomboane" (H. Berlioz — „A travers chants", op. cit., pag. 337).

² „Materiale și documente asupra istoriei muzicii", sub redacția lui M. V. Ivanov-Borețki, op. cit., pag. 168, 169.

38

Pasiunea exagerată a cîntăreților pentru tehnica de virtuozi influența și caracterul ariilor • de operă. Ca să satisfacă gustul publicului și obișnuințele cîntăreților, compozitorii înzestrau ariile de coloratură cu tot felul de ornamente. Căpătînd o strălucire exterioară, ariile își pierdeau încetul cu încetul expresivitatea și caracterul emoțional propriu creației lui Alessandro Scarlatti și a celor mai apropiați adepți ai săi. Recitativele atât de expresive în operele lui Claudio Monteverdi și ale contemporanilor săi, sărăceau; prodormeau recitativele *secco* (fără acompaniament), atât de puțin importante din punct de vedere muzical, încît cu prilejul copiatului adesea se omiteau. Ocupînd în operă primul loc, cîntăreții virtuozii situau pe ultimul plan atât pe compozitor, cît și pe libretist. Compozitorul și poetul trebuia să scrie în primul rînd „numere" pentru „stea". Așa numita „operă serioasă" (*opera seria*), gen constituit în școala napolitană, reprezenta în fond o alternare de arii și recitative; ansamblurile erau puțin importante; corurile lipseau aproape cu desăvîrșire; locul principal îl ocupau episoadele-arioso, care exprimau sentimentele personajelor; în recitative însă expuneau mai ales evenimentele, desfășurarea dramei. Cu timpul, pe măsură ce se întărea puterea cîntăreților virtuozii, atenția pentru conținutul dramatic al operei slăbea din ce în ce. O influență negativă pronunțată au exercitat-o asupra dezvoltării *operei seria* gusturile acelor care nu lipseau niciodată de la teatrele curților suveranilor din Italia. Subiectele *operei seria* se rezumau adesea la intrigi amoroase lipsite de conținut. Tematica eroico-pastorală, subiectele din mitologie și din evul mediu din *operele seria* nu constituiau decît un pretext, o canava pe care se broda strălucite arii de virtuozi. Libretele de operă nu se întocmeau în concordanță cu cerințele dramaturgiei, ci după standardul existent pentru împărțirea ariilor și a recitativelor pe acte.

Între timp, alături de „opera serioasă" de la curtea din Neapole, în cadrul aceleiași școli napolitane, înflorea *opera comică* (*opera buffa*), cu adevărat populară, democratică prin năzuințele ei, născută din comediile populare scrise în diferite dialecte italiene; arta *operei buffa*, cu melodiile ei populare, cu ritmurile ei vioaie de dans, cu recitativele ei caracteristice și cu ansamblurile ei bogate în acțiune, a fost aceea căreia i-a fost sortit să devină mai tîrziu un izvor de energie vitală pentru *opera seria* învechită. Dar, vreme îndelungată (chiar și

39

în secolul XIX), genul *operei seria* și acela al *operei buffa* au continuat să existe separat, deși unele elemente ale celui dintîi pătrunseră în cel de-al doilea și invers. Acest lucru este ușor de înțeles, cu atât mai mult, cu cît adeseori aceiași compozitori scriau și opere „serioase" și opere *comice*,

„Nici înflorirea strălucită a *operei buffa*, nici evoluția lentă a *operei seria* din perioada 1770—1790 nu duc prin ele înșile la arta operei din secolul XIX, la Rossini, Bellini și Verdi" ¹. Calea spre romantismul din opera italiană n-a ocolit arta reformatoare a lui Gluck, care a dramatizat *opera seria*, a renunțat la satisfacerea pretențiilor cîntăreților, a căutat să obțină recitative expresive și o legătură logică între *arioso-mi*, recitative și orchestră, artă ce s-a dezvoltat pe baza estetică a iluminismului; ea n-a ocolit nici geniala reformă a lui Mozart, care reconsiderînd-o pe aceea a lui Gluck, a creat un nou tip de operă de caracter în *Nunta lui Figaro* și mai ales în *Don Juan*, unde s-a realizat pentru prima oară în arta operei contopirea shakespeariană a tragicului cu comicul.

La hotarul de trecere dintre secolele XVIII și XIX, principiile în domeniul operei lui Gluck și în parte ale lui Mozart sînt introduse în Italia de Simon Mayr (1763—1845). Drama-tizînd *opera seria*, Mayr a accentuat în ea importanța orchestrei; lărgind gama de instrumente, el a folosit pe larg timbrele solistice, efectele rezultînd din contraste de sonorități. Mayr a introdus în operă corurile pe mai multe voci și cele la unison. În operele lui au apărut episoade orchestrale de sine stătătoare, antracte.

Deși experiențele componistice ale lui Mayr nu purtau pecetea unei individualități vii, deși creația lui a intrat pentru totdeauna în domeniul trecutului, lui îi datorează tînăra generație de compozitori romantici italieni din secolul XIX apropierea de principiile marilor reformatori ai operei. Printre aceștia, primul loc aparține marilor înaintași și contemporanilor mîi vîrstnici ai lui Verdi: Rossini, Bellini și Donizetti. În creația acestor compozitori, dezvoltarea operei italiene s-a angajat pe un drum nou. Ei au introdus în operă teme legate de viață; ei au impregnat limba muzicală a operei italiene cu bogăția melodică, sprijinindu-se vădit pe intonațiile cîntecelor populare.

¹ T. Livanova — „Istoria muzicii vesteuropene pînă în: 1789”, Moscova, 1940, pag. 795.

40

Gioachino Rossini (1792—1868) a început să scrie opere de la vîrsta de 18 ani. În cel de-al treilea deceniu al secolului XIX, el era deja unul din compozitorii preferați ai Europei. Rossini a reînviat în operele sale comice spiritul democratic al vechii *opera buffa* italiene, cu tematica ei de actualitate, sprijinindu-se temeinic pe cîntecele și pe muzica de dans populară. Prin *Bărbierul din Seville* (1816), *opera buffa* italiană a ajuns la o înflorire măreață. „*liărbierul din Seville* reprezintă bilanțul întregii dezvoltări timp de 100 de ani a *operei buffa*, — scrie V. E. Ferman. Dar acest bilanț nu este o sumă de procedee însușite, ci o profundă sintetizare a lor pe o nouă bază ideolo-gico-artistică”¹. Opera „încîntătorului” Rossini, operă care a cucerit o glorie mondială, învinge nu numai prin bucuria de a trăi și caracterul ei spiritual; în *Bărbierul din Seville*, o satiră îndrăzneță la adresa moravurilor vremii se îmbină cu o mare energie, cu realismul unor caracterizări extrem de juste. Iar în bogăția melodică a acestei opere, cu toată strălucirea și eleganța limbajului muzical al lui Rossini, nu este greu să simți baza lui democratică, să auzi intonațiile și ritmurile cîntecelor și dansurile populare italiene. Rossini s-a manifestat ca inovator și în domeniul „operei serioase”, în care se izbise de probleme mai complicate decît acelea ale genului *opera buffa*. El a introdus în *opera seria* tematica eroică, corespunzînd cerințelor contemporaneității.

În primele decenii ale secolului XIX, tînărul Rossini a răspuns la chemarea mișcării revoluționare prin operele sale eroice: *Tancred* (1813), *Moise*, *Mahomed II* (1818) și *Semiramide* (1823). În anul 1815 el a scris *Imnul independenței*. În 1821, cînd s-a răsculat Neapole, Rossini a intrat în rîndurile Gărzii Naționale; răspunsul lui la evenimentele revoluționare din 1848—1849 a fost crearea „Imnului Național”.

Stendhal, care a trăit în Italia în anii cînd au apărut operele eroice ale lui Rossini și care a scris despre el un studiu strălucit, spunea că opera italiană, care înainte zăugărea numai dragostea, din momentul în care a apărut *Tancred* a devenit militantă. Alt contemporan francez al „Risorgimentului”, Balzac, scria că, ascultînd *Rugăciunea din Moise*, avusese impresia că asistă la eliberarea Italiei. Aceste măreții denotă că, în mintea

¹ V. E. Ferman—„Istoria muzicii vesteuropene moderne”, voi. 1. Moscova-Leningrad, 1940, pag. 257.

41

contemporanilor, susmenționatele opere ale lui Rossini erau legate de imaginea poporului italian, care se ridicase la luptă.

În operele eroice ale lui Rossini, ca și în oratoriile lui Händel, capătă o deosebită însemnătate corurile puternice și monumentale, exponenții poporului. Rossini a impregnat „opera serioasă” cu intonații proprii cîntecului popular. Cîntecul gondolierului și cîntecul poetic al

sălciei din *Otello* de Rossini par a fi melodii populare autentice. Nu este întâmplător faptul că multe melodii ale lui Rossini erau atât de răspândite, încât deveneau cântece populare italiene. Admirator înflăcărat al lui Mozart, Rossini a introdus în „opera serioasă” și unele elemente ale *operei buffa*, importante din punctul de vedere al dramaturgiei. Avântul dramatic se îmbină la el cu o muzică caracteristică, cu o intrigă interesantă; ariile de virtuozi alternează cu ansambluri vii. Rossini a îmbogățit „opera serioasă” cu ansambluri active și cu finale dinamice.

În opera sa eroico-romantică *Wilhelm Teii* (1829), scrisă pentru a fi reprezentată la Paris, Rossini a realizat un colorit și o expresivitate dramatică a scriiturii orchestrale, o pregnanță a caracterizărilor muzicale cu totul noi pentru opera italiană. *Wilhelm Teii*, cu coloritul său popular proaspăt, cu elementul său eroico-dramatic avântat, a exercitat o influență uriașă nu numai asupra tinerilor romantici italieni — contemporanii mai tineri ai lui Rossini —, ci și asupra dezvoltării operei istorico-romantice franceze, așa-numita operă „mare”.

Cu toate acestea, în operele lui Rossini mai era mult convenționalism, care tulbura naturalețea dezvoltării dramatice. Rossini trecea cu ușurință fragmentele muzicale dintr-o operă în alta. În operele lui „serioase”, rolurile de bărbați erau destinate, ca și înainte, vocifer feminine; partidele vocale sînt supraîncărcate cu pasaje de coloratură. Dar, deși în melodia lui Rossini există mai multe ornamente de virtuozi decît de exemplu, la predecesorul său Cimarosa, aceasta se explică în mare măsură prin faptul că, pornind lupta împotriva dictaturii primadonelor, Rossini a început să scrie singur cadențele, pe care înainte le improvizau de obicei cîntăreții, și astfel a limitat arbitrarul virtuozilor.

Sub influența idealurilor romantismului literar italian, tematica operelor s-a schimbat și s-a îmbogățit vizibil: renunțînd la subiectele mitologice învechite, compozitorii italieni recurgeau,

42

după exemplul lui Rossini, la pagini eroice din istorie, la om, la stările lui sufletești. Adesea libreturile se întemeiau pe opere de seamă ale literaturii universale. Totuși, fiind adaptate pentru opera italiană, subiectele acestor lucrări se schimbau de obicei în așa măsură încît deveneau de nerecunoscut; după standardul vechi, în centrul lor rămînea intriga amoroasă obligatorie, care respingea pe ultimul plan, iar uneori elimina cu totul, alte elemente dintre cele mai importante ale subiectului.

Cel mai bun libretist italian din prima jumătate a secolului XIX era considerat poetul Felice Romani, pomenit mai sus. Pe libreturile lui scriau Mayr, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci și alți compozitori italieni, inclusiv tînărul Verdi. Romani a îmbunătățit calitățile literare ale libreturilor de operă; sub pana lui acestea deveneau lucrări poetice care se dezvoltau în mod armonios.

Calitățile poetice ale textelor lui Romani, muzicalitatea declamației lui erau foarte apreciate nu numai de italieni, ci și de contemporanii săi de peste hotare. Pe un text de Romani a fost scrisă o romanță de tinerețe a lui M. I. Glinka, // *desiderio (Dorința)*. Lui Romani îi lipsea însă imaginația creatoare, spiritul inventiv, variația. Probabil că acesta este motivul pentru care, de cele mai multe ori, el lua subiecte pentru librete de operă de la alți autori; adesea, se servea de subiectele dramaturgilor francezi, Hugo și Scribe, la care putea găsi contrastul și relieful dramatic dorit de compozitorii italieni. La baza multor opere au fost puse lucrări ale romanticilor englezi: poeme ale lui Byron, care luase parte la revoluția carbonarilor, romane ale lui Walter Scott, piese ale lui Shakespeare, foarte agreat <le romantici.

Dar, ca și Metastasio, cel mai bun libretist al operei italiene din secolul XVIII, Romani, îmbunătățind calitățile poetice ale libreturilor, n-a învins normele și schemele învechite ale operei italiene. După cum relevă K. Holl, un cercetător german al creației lui Verdi, lui Romani nu i-a fost dat să creeze o dramă cu adevărat romantică, deoarece „cu toată baza lor romantică, libreturile lui erau monotone în ceea ce privește tipurile și sonoritatea replicilor”^x. Am citat mai sus părerea lui Berlioz despre eșecul lui Romani în libretul operei

Montecchi e Capuletti de Bellini,

¹ K. Holl — „Verdi”, Berlin, 1942, pag. 42.

43

libret inspirat din Shakespeare. Berlioz n-a găsit caractere shakespeariene nici în operele lui Zingarelli, nici în ale lui Vaccai, scrise pe același subiect. Dar Bellini, cu tot libretul nereușit, l-a cucerit pe Berlioz prin vigoarea sa, prin puterea de convingere a sentimentului insuflat în scena finală din actul I al operei. Berlioz a reținut în special fraza minunată pe care Romeo și Julietta o cântă la unison. „Aceste două voci care cântă ca una singură sînt simbolul unei uniuni totale. Ele imprimă melodiei forța unui avînt uriaș. Ultima revenire a acestei fraze (*Ne vom revedea în cer*), în momentul în care, scăpați din mîinile urmăritorilor, ei se îmbrățișează, sună cu o pasiune pur shakespeareană”¹.

Alt contemporan al lui Bellini, scriitorul muzical și omul de teatru francez Leon Escudier, scrie în ale sale *Amintiri*, că aceia care nu l-au auzit pe Rubini în *Piratul* de Bellini „nu pot înțelege în ce măsură o melodie italiană te poate emoționa și înflăcăra”. După spusele lui, aceeași impresie de neuitat o lasă și Malibran în rolul Aminei din *Somnambula*: „vocea omenească n-a reprodus niciodată melodii mai desăvîrșite și mai divine”. (...) „Semăna întrucîtva cu Pergolesi și cu Mozart, spune Escudier despre Bellini. Dacă el n-ar fi fost muzician, ci pictor, as fi spus că aducea în același timp și cu Corregio, și cu Rafael”².

Melodiile lui Vincenzo Bellini (1801—1835) au cucerit pe mulți mari compozitori. Glinka, Chopin, Wagner și Ceaikovski au încercat forța farmecului lui. Glinka nu și-a putut stăpîni lacrimile, ascultînd *Somnambula* de Bellini; Ceaikovski spunea despre ea că este „simpatcă, plină de melodii dulci și gingașe” „Am nutrit întotdeauna o mare simpatie pentru Bellini, scria Ceaikovski. Pe cînd eram încă copil, plîngeam din cauza emoției puternice pe care mi-o produceau melodiile lui elegante, întotdeauna pătrunse de melancolie” (7/19 martie 1882)³. Elementul principal și cel mai valoros din creația lui Bellini îl constituie într-adevăr melodiile lui de largă și firească respirație, cu linii minunate, de o fermecătoare simplitate. Ele nu pot să nu te miște, să nu te înduioșeze prin sinceritatea

¹ H. Berlioz — „A travers chants”, op. cit., pag. 339; vezi de asemenea H. Berlioz — „Memoires”, op. cit., pag. 201.

² L. Escudier — „Mes souvenirs”. Paris, 1863, pag. 14—15.

³ P. I. Ceaikovski — „Correspondența cu N. F. von Meck”, voi. III. Editura Academia, Moscova-Leningrad, 136, pag. 40.

44

emoțiilor pe care ți le dau, prin plasticitatea cantilenei, care redă cu delicatețe toate nuanțele sentimentelor. În melodia lui Bellini, atît de apropiată — din punctul de vedere al intonațiilor — de cîntecul popular italian, și-au găsit întruchiparea muzicală idealurile estetice ale artei, „realiste, apropiate de sufletul poporului”, idealuri formulate de „Risorgimento”.

Contemporanii găseau multe trăsături comune între muzica lui Bellini și poezia melancolică a lui Leopardi, cu atracția lui spre descrierea vieții oamenilor simpli. Noi credem însă că Bellini, prin lirismul său blînd, se apropie mai curînd de unele pagini inimoase din *Logodnicii* de Manzoni decît de pesimismul elegiac al lui Leopardi. Vom aminti că atît în opera lui Bellini, cît și în aceea a lui Manzoni, Verdi prețuia cel mai mult *realismul* lor.

Bellini nu poseda nici talentul dramatic al lui Rossini, nici nu era în stare să realizeze efectele scenice ale lui Donizetti. După cum relevă pianistul și muzicologul englez Edward Dannreuther, în operele lui, situațiile dramatice simple scot în evidență părțile lirice ale subiectului; scene cu recitative de mică însemnătate duc la culminări lirice, adică la numere de cantilenă. „Aici, spune Dannreuther, compozitorul știa cum trebuie să compună pentru a scoate la iveală talentul și arta excepțională a marilor cîntăreți pentru care se scria această muzică”¹. Totuși, această caracterizare sumară a dramaturgiei belliniene nu poate fi extinsă

asupra întregii lui creații. În eroica *Norma* (1831), căreia i-a dat viață avîntul social-politic al mișcării „Risorgimentului” în plină creștere, Bellini a ieșit departe din cadrul lirismului elegiac. Ritmuri energice, războinice, o scriitură orchestrală expresivă, scene pline de dramatism, dezvăluie noi aspecte ale creației lui, care s-a întrerupt înainte de vreme. Prin caracterul talentului lui, cel mai mult se apropie de Rossini un elev al lui Mayr, Gaetano Donizetti (1797—1847). El compunea opere cu o ușurință și cu o repeziciune care-l depășeau pînă și pe Rossini. Autor a 65 de opere, Donizetti scria în unele perioade mai multe opere pe an. El a creat o serie de strălucite modele de *opera buffa* (*Elixirul dragostei*, — 1832, *Don Pasquale*, — 1834), a scris și în stilul comediei sentimentale (*Linda di Chamounix*, — 1842) și în spiritul

² D. Ilussey — „Verdi”, London, New York, 1948, pag. 28.

45

melodramei romantice (*Lucrezia Borgia*, după drama lui Hugo — 1831); (*Lucia de Lammermoor*, după romanul lui Walter Scott, 1635).

„E o personalitate extraordinară! scria despre el Escudier. E si artist și om de societate, și turist, și profesor, și improvizator, un fel de Ariosto al muzicii, care a cîntat femeile, eroii, războaiele și dragostea”.

Donizetti a pășit pe drumul compozitorilor de opere aproape în același timp cu Rossini, dar abia după moartea lui Bellini a izbutit să dobîndească larga popularitate de care se bucurau operele lui, în toate capitalele europene în perioada 1830—1850. Ii eclipsase talentul mai original și mai fermecător al lui Bellini; întrecerea cu acesta din urmă a dat viață celor mai bune opere ale lui Donizetti, silindu-l să fie mai exigent față de creația sa.

În operele lui Donizetti, bogăția melodică se îmbină cu remarcabile calități scenice. Melodiile lui, cu o expunere caracteristică în terțe și sexte, cu armoniile lui simple și dulci (Wagner a comparat orchestra lui Donizetti cu o chitară mare), se apropie foarte mult de motivele populare italiene. Începutul sextetului din *Lucia* ne oferă un exemplu excelent. El mai răsună uneori și astăzi pe estradă în cunoscuta transcripție pentru pian a lui Liszt.

Înzestrat cu un viu talent dramatic, Donizetti poseda da perfecție arta scriiturii de operă cu efecte scenice.. În operele sale comice, Donizetti n-a atins culmile *Bărbierului din Sevilla* a lui Rossini, dar cu toate acestea, a creat numeroase modele strălucite în acest gen.

Melodramele romantice ale lui Donizetti, cu contrastele lor pregnante și cu trecerile lor bruște și neașteptate de la lirism la conflicte dramatice, se bucurau de un mare succes printre contemporani.

„Arta lui Bellini și a lui Donizetti, haotică din punct de vedere al formei, dar pătrunzătoare pe plan emoțional, impresiona și mișca, scrie B. V. Asafiev. Această saturație a avut drept urmare influența puternică pe care lirismul lor. a exercitat-o asupra compozitorilor contemporani și asupra generațiilor următoare. W a g n e r și Glinka — cei doi antipozi — au suferit influența melodismului lui Bellini. Contrastele romantiCo-âen-zuale din muzica lui Mayr și a lui Donizetti s-au oglindit asupra

¹ L. Escudier — „Mes souvenirs”, op. cit., pag. 33.

46

lui Meyerbeer și asupra lui Verdi. Melodiile duioase și emoționante ale lui Bellini îl înduioșau pe Ceaikovski”¹. Dintre compozitorii care au introdus elemente noi în opera italiană trebuie menționat și Saverino Mercadante (1795—1870). La stîrșitul perioadei 1830—1840, au apărut cele mai frumoase opere ale lui (*Jurămîntul* — 1837; *Vestala* — 1840). Mercadante n-a posedat nici farmecul melodic al lui Bellini, nici temperamentul dramatic al lui Donizetti. Dar dramaturgia operelor lui Mercadante este mai puternică; apar scene noi de construcție liberă și desfășurată, în care capătă o mare însemnătate recitativele; acestea se transformă în ansambluri, arii și coruri; chiar în comparație cu *Norma* de Bellini, recitativele melodice din *Vestala* sînt mai libere și au o legătură mai organică cu întregul. Compozitor instruit,

Mercadante² știa să țină seama în operele sale și de posibilitățile orchestrei din punctul de vedere al expresiei teatrale. Poseda arta contrastelor dramatice, deși păcătuia prin pasiunea sonorităților exagerate.

Tînărul Verdi, studiind cu atenție partiturile lui Mercadante, putea să învețe multe lucruri folositoare. Desigur, el n-a ocolit influența lui Donizetti, a expresivității și contrastelor lui de efect, de un romantism exagerat. Vom aminti cititorilor că Verdi nu se limita la cunoașterea operei de pe vremea lui. În anii de studii cu Lavigna, el se familiarizase în amănunțime și cu vechea muzică italiană; lucrase la partiturile lui Mozart, cunoștea bine pe Haydn, Schubert și Beethoven; influența acestuia din urmă a fost rodnică pentru muzica lui Verdi. Dar învățătorii principali și cei mai apropiați au fost Rossini și Bellini.

Verdi era plin de admirație pentru geniul național al lui Rossini. De la el a învățat Verdi măiestria scriiturii pentru ansamblu. De la Rossini a preluat Verdi arta creșterilor dinamice finale și a dezvoltat în mod creator în operele sale această cucerire în materie de dramaturgie a marelui său înaintaș. *Wilhelm Teii* de Rossini, a cărui uvertură era una dintre lucrările preferate ale lui Verdi, a deschis tînărului compozitor calea spre folosirea dramatică a orchestrei în operă. Verdi a suferit intuiența operelor eroice de tinerețe ale lui Rossini, iar *Bărbierul*

¹ K. Ne} — „Istoria muzicii vesteuropene”, prelucrată și completată de B. V. Asafiev, Moscova, 1938, pag. 234.

² Trebuie relevată activitatea pedagogică a lui Mercadante, care a educat generații de compozitori italieni: din 1840 și pînă la moarte, el a fost directorul conservatorului din Neapole.

47

din Sevilla a rămas toată viața în ochii lui ca un neîntrecut model de operă comică. „Sînt convins că *Bărbierul din Sevilla*, cu bogăția de idei melodice originale, cu simțul comicului, cu realismul declamației, este cea mai bună operă *buffa* din lume, scria Verdi în apusul vieții sale, unui prieten, talentatul scriitor muzical francez Camille Bellaigue. Vă împărtășesc admirația pentru *Teii*, dar cîte pasaje excelente și inspirate pot fi găsite și în alte opere ale lui!” (2 mai 1898).

Verdi iubea cu pasiune muzica lui Bellini. El îi aprecia mai ales realismul emoțional și specificul melodic. „Dacă lui Bellini i-au lipsit unele însușiri strălucitoare ale contemporanilor săi, el a fost mult mai original și a avut acele trăsături specifice, care sînt atît de scumpe fiecăruia din noi”¹, scria Verdi prietenului său, Florimo, bibliotecarul conservatorului din Neapole (3 iulie 1869). „De sigur că Bellini e sărac în ceea ce privește orchestrația și armonia, dar e bogat prin sentimentul său caracteristic, de melancolie. În plus, chiar în operele sale cele mai puțin populare, cum ar fi *Străina* sau *Piratul*, există melodii care curg și curg; le dezvoltă cum n-a mai făcut-o nimeni înainte de el. Dar ce adevăr și ce forță există în declamația lui, de exemplu în duetul Pollon-Morma. Și ce gîndire înălțătoare în introducerea la *Norma* (...). Poate că aceasta e slab orchestrată, dar înainte de el, nimeni n-a scris nimic atît de inspirat” (din scrisoarea către Camille Bellaigue citată mai sus).

Influența lui Bellini se simte în mare măsură și în limbajul melodic al lui Verdi. Fără *Somnambula* de Bellini n-ar fi apărut *Traviata* de Verdi. Acesta a preluat de la Bellini acea moștenire largă și specifică a melodiei care se dezvoltă liber, potrivit cu stările sufletești, care constituie una dintre trăsăturile cele mai prețioase ale stilului melodic al lui Verdi.

Tînărul Verdi datorează mult iluștrilor săi înaintași care au introdus în opera italiană suflul vieții noi, și-au apropiat limbajul muzical popular, îmbogățindu-și stilul. Dar nici Rossini, nici Bellini, nici Donizetti nu-și propuseseră scopul de a realiza unitatea dramatică în operă; ei continuaseră să scrie pe librete întocmite după calapoadele obișnuite; înaintea lor nu se ridicase problema creării dramei muzicale. În această privință, tînărul compozitor se afla în fața unei serioase și grele probleme, aceea de a deschide singur căi neumblate.

voi. 4! $p'a^m \sim \gg^{\text{Matadan}}$ te and Verdi", Music and Letter.s, 1952, oct.

48

V

„NABUCCO". „LOMBAR ZII"

Zguduit de eșecul operei sale *O zi de domnie*, Verdi s-a înapoiat la Busseto, sperînd să găsească liniște sufletească în tihna casei lui Barezzi. O caută însă în zadar, neputîndu-și relua munca de creație. Peste cîtva timp, Verdi e din nou la Milano, rugîndu-l pe Merelli să rezilieze contractul. În zadar a încercat inteligentul impresar să-l înduplece: Verdi a rămas neclintit în dorința sa. „Mă stabilisem în Milano lîngă *La corsia de Servi*. Pierdusem orice curaj și nu mă mai gîndeam la muzică" (Notă autobiografică). Verdi trăia în inactivitate; nu mai punea mîna pe cărți, nu mai citea nici măcar ziare. Dar un nou libret al lui Temistocle Solera l-a ajutat să iasă din apatia sa.

Trebuie să spunem cîteva cuvinte și despre Solera. Tînărul și talentatul poet se bucura de popularitate printre compatrioții săi. Primul său volum de versuri intitulat *Miei primi canti* (Primele mele cîntece) a apărut în 1837. Aceste poezii, scrise sub influența imnurilor lui Manzoni, au avut un mare succes. Solera nu se mărginea la activitatea literară, el și-a încercat puterile și în creația muzicală, compunînd muzică pe texte proprii. Astfel, curînd după premiera operei *Oberto*, la teatrul *La Scala* a fost executată cantata *Melodia*, iar un an mai tîrziu, a fost reprezentată o operă a lui, scrisă pe un libret original.

Mai tîrziu însă, soarta acestui tînăr poet, care promisese atît de mult, a fost foarte tristă. Setea de aventuri, „dorința de a-și schimba locul" l-au aruncat pe acest om extravagant în diferite colțuri ale globului. A fost succesiv funcționar în Spania, polițai în Egipt și, în cele din urmă, anticar la Paris. A murit în cumplită mizerie.

4 --- Giuseppe Verdi

49

Colaborarea lui Verdi cu Solera a fost foarte rodnică. Ii lega interesul comun pentru teatru și gusturile literare comune. Solera era fiu de carbonar; tatăl lui luase parte, împreună cu poetul Silvio Pellico, la răscoala de la Milano din 1821 și fusese întemnițat de autoritățile austriece la Spielberg. Ca și pe Verdi, pe tînărul Solera îl preocupau ideile eliberării, care s-au oglindit de altfel în creația lor comună.

Dar să revenim la amintirile lui Verdi: „Intr-o seară, ieșind de la galeria Christoforis, mă trezii față în față cu Merelli, care se ducea la teatru. Fulgi mari de zăpadă cădeau din cer. Luîndu-mă de braț, Merelli mă convinse să-l conduc la teatrul *La Scala*. Pe drum discutam diverse lucruri; el îmi spune că se află într-o situație dificilă din cauza unei opere noi pe care avea de gînd s-o reprezinte. I-o comandase lui Nicolai, dar acesta era nemulțumit de libret.

Inchipuiește-ți, — strigă, la un moment dat Merelli; libretul lui Solera e excelent! ...

splendid! ... cu totul neobișnuit! ... Te ține încordat, e grandios, are situații dramatice și versuri superbe! ... Dar prostul de Nicolai nu înțelege acest lucru și spune că textul e imposibil!..

Verdi l-a sfătuit pe impresar să regăsească libretul *Proscrisul* de Rossi, pe care, la timpul său, nu apucase să-l folosească, și să i-l dea lui Nicolai. Merelli a încuviințat.

„Discutînd, ajunserăm la teatru. **Merelli** îl cheamă pe Bassi, care îndeplinea multe funcții, printre **alte**le cea de poet, director de scenă, regizor, bibliotecar, **rugîndu-l să** caute imediat în arhive manuscrisul *Proscrisul*. **Intre timp**, Merelli scoase alt manuscris și mi-l dădu mie, spunînd: — **Iată** libretul lui Solera! Gîndește-te, ce s-ar putea face dintr-un material atît de minunat? Ia-l și citește-l. Deși Verdi refuzase cu încăpăținare să vadă libretul, Merelli aproape l-a forțat să ia manuscrisul *Nabucodo-nosor*¹: Să-l citești și după aceea poți să mi-l restitui".

Verdi își amintește că „acesta era un caiet gros, umplut cu slove largi, așa cum se scria pe vremea aceea". „În drum spre casă, simții un acces de neliniște și melancolie; o tristețe adîncă, un adevărat chin îmi strîngea pieptul. Am intrat în casă, am aruncat cu un gest brutal manuscrisul pe masă, oprindu-mă nemișcat în fața lui. În cădere, manuscrisul se deschise și

privirile mele au căzut pe cuvintele: *Va, pensiero, sull'ali dorate**

¹ Subiectul a fost luat din Biblie; Nabucodonosor este numele unui rege-cuceritor al Babilonului.

50

(Zboară, gândire, pe aripi de aur)¹. Am citit versurile mai departe și ele m-au tulburat profund. Am parcurs un fragment, apoi altul. Dar, ferm în hotărîrea mea de a nu mai scrie, am închis caietul și m-am culcat. În zadar însă ... *Nabucco*² îmi sfredelea creierul ... Somnul mă ocolea. M-am sculat și am citit poemul, dar nu o dată, de două sau de trei ori, ci de atîtea ori, încît pînă dimineața cunoșteam libretul lui Solera pe dinafară de la început pînă la sfîrșit. Cu toate acestea, n-aveam de gînd să-mi schimb hotărîrea luată și, în aceeași zi, plecai la teatru, pentru a-i restitui lui Merelli manuscrisul.

— Hm! făcu el. E frumos!

— Foarte frumos!

— În cazul ăsta, scrie muzică pe el.

— Nu vreau să fac nimic cu el.

— Scrie muzică pe el, îți spun, scrie muzică.

Spunînd aceste cuvinte, el luă libretul, mi-l băgă în buzunarul paltonului, mă apucă de umeri și nu numai că mă scoase pe ușa cabinetului său, ci mi-o închise în nas și o încuie. Ce era de făcut? Mă întorsei acasă cu *Nabucco* în buzunar. Într-o zi făceam o strofă, în altă zi alta; azi scriam o notă, iar altă dată o frază ... încetul cu încetul, am scris opera".

În toamna anului 1841, Merelli primi opera terminată. Verdi stăruia ca *Nabucco* să fie inclus în repertoriul aceluia an. Pentru stagiunea aceea fuseseră angajați cei mai buni artiști; printre ei erau Giuseppina Strepponi și basul Ronconi; Verdi punea mari speranțe în interpretarea lor. Dar repertoriul stagiunii prevedea deja trei opere noi ale unor compozitori cunoscuți. Impresarul plănuia să reprezinte o a patra, scrisă de un compozitor tînăr, care nu cucerise încă gloria. „E mai bine să amînăm reprezentarea lui *Nabucco* pînă la primăvară", spunea el. Toate rugămințile lui Verdi au rămas fără un răspuns hotărît din partea lui Merelli: afișul respectiv apărură fără *Nabucco*.

„Eram tînăr și aveam sîngele fierbinte! Ii scrisei lui Merelli o scrisoare, în care îmi revărsai toată mînia; nu apucasem bine

¹ Plîngerea evreilor duși în robie, care lîncezeau în captivitate în Me-sopotamia (actul III).

² Numele lui Nabucodonosor, greu de pronunțat pentru italieni, a fost prescurtat în Nabucco.

51

să expediez scrisoarea, că și avusei remușcări ... Merelli mă chemă și-mi spuse cu asprime: „Așa i se scrie unui prieten? Dar ... tu ai dreptate. Vom reprezenta *Nabucco* al tău".

Totuși, hotărînd să joace *Nabucco* în acea stagiune, Merelli îl preveni pe Verdi că va trebui să se mulțumească cu costume vechi pentru reprezentarea operei sale, deoarece montarea celorlalte trei opere noi, spunea impresarul, i-a pricinuit mari cheltuieli. Verdi acceptă toate condițiile.

Începură repetițiile. Gîndirea creatoare a lui Verdi continua să lucreze. Este extrem de caracteristic faptul că el căuta să intensifice dramatismul operei. Ascultînd repetițiile, Verdi ajunse la concluzia că duetul de dragoste pe care-l scrisese „răcește acțiunea și este lipsit de măreția biblică proprie întregului subiect". El își propuse să introducă în locul lui, o scenă mai dramatică: prorocirea lui Zaharia despre căderea Babilonului. Temîndu-se că leneșul și ușuraticul Solera ar putea să-l întîrzie, Verdi nu se sinchisi să ia măsuri drastice. „Știam că vor trece multe zile pînă cînd Solera se va pregăti să scrie măcar un singur rînd. Incuiam ușa, puneam cheia în buzunar și-i spuneam lui Solera pe jumătate serios, pe jumătate în glumă: „N-ai să ieși de aici pînă cînd n-ai să scrii prorocirea. Iată biblia. Ai să găsești aici cuvintele necesare. Nu-ți mai rămîne decît să le pui pe versuri". Solera, care era iute la mînie, luă

lucrurile în serios: în ochii lui se văzură luciri de furie; am trecut prin clipe neplăcute: era un colos care mi-ar fi putut „aranja” foarte ușor trupul plâpînd. Dar deodată, se așază liniștit ... un sfert de oră mai târziu, prorocirea era gata”.

Succesul operei s-a întrevăzut clar încă din timpul repetițiilor. Lucrătorii de pe scenă, pictorii, mașiniștii se adunau grămadă și ascultau cu lăcomie muzica. *CU e de nou!* spuneau ei.

Lucrurile progresează repede: repetițiile începură la sfîrșitul lunii februarie, iar peste 12 zile după prima repetiție cu pian, la 9 martie 1842, avu loc premiera operei *Nabucco*, cu ovații furtunoase cum nu mai răsunaseră de mult în teatrul *La Scala*. La succesul operei contribui în mare măsură și excelenta interpretare asigurată de cîntăreți dintre cei mai buni: în *Nabucco* se produsera Strepponi, Bellinzaghi, Miraglia și Derivis. Spre groaza lui Verdi, în timpul strettoului din finalul primului act

52

toți spectatorii se sculară în picioare ca un singur om. La început, compozitorul emoționat nu știa ce să creadă; era gata să considere larma din parter drept bătaie de joc.

„Cariera mea artistică a început, de fapt, cu această operă! spune Verdi. Și, cu toate că a trebuit să înving multe greutăți, nu încapă îndoială că *Nabucco* s-a născut sub o stea fericită. Pentru că tot ce ar fi putut să-i strice a fost spre binele lui. Ii scrisesem lui Merelli o scrisoare furioasă, după care aș fi putut să mă aștept ca impresarul să-l trimită dracului pe tînărul compozitor. Se întîmplase însă invers. Costumele vechi, reparate și transformate, s-au dovedit a fi splendide. Decorurile vechi, îndreptate de pictorul Perrani, au produs o impresie foarte puternică. Prima scenă din templu, în special, a stîrnit asemenea entuziasm, încît publicul a aplaudat, peste zece minute. La repetiția generală încă nu știa nimeni cînd și unde anume urmează să apară pe scenă fanfara. Dirijorul Tutsch era în mare încurcătură. Ii arătai simplu măsura la care trebuia să intre. Iar la premieră, muzica de pe scenă a apărut în crescendo cu atîta exactitate, încît auditoriul a izbucnit în aplauze. Cu toate acestea, nu depindem întotdeauna de stelele fericite; mai târziu, experiența mi-a arătat cît de just este proverbul nostru: *Fidarsi e bene, ma ncn fidarsi e maglio*” (*Să sperî e bine, dar să nu sperî e și mai bine*). În felul acesta, pe jurîtătate în glumă, pe jumătate serios, Verdi încheie cu un proverb extrem de caracteristic pentru firea lui voluntară și activă a sa *Notă autobiografică*, pe care i-a dictat-o în 1879 lui Giulio Ricordi. Aceste scurte amintiri ale lui Verdi, care cuprind perioada de la prima lui apariție ca dirijor la Milano, pînă la premiera operei *Nabucco*, sînt prețioase pentru noi, nu numai ca singura lui încercare memorialistică. Tonul emoționant al povestirii, detaliile referitoare la împrejurările în care s-a produs criza de creație și renașterea compozitorului, detalii care i s-au întipărit în amintire pentru ani îndelungați, ne arată ce etapă importantă, după părerea lui Verdi, a constituit-o *Nabucco* în drumul lui creator. I La premiera operei *Nabucco* a asistat Donizetti. A doua zi, după spusele contemporanilor, el era distrat și tăcut, repetînd din cînd în cînd: „E frumos, foarte frumos!”¹

¹ *A. Pougin* — „Giuseppe Verdi, Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Folchetto, Milano, 1881, pag. 38.

53

Succesul excepțional al operei a lansat numele lui Verdi, punîndu-l alături de acelea ale celor mai apreciați compozitori italieni. Mai mult, reprezentarea acestei opere a fost botezul focului pentru Verdi, participant activ la mișcarea de eliberare națională.

În legenda biblică despre suferințele unui popor înrobît, legendă care a fost pusă la baza libretului operei *Nabucco*, Verdi a citit povestirea suferințelor Italiei înrobite și a știut să impregneze opera cu idei și sentimente care îi preocupau pe compatrioții săi. Italienii au întîmpinat-o ca pe o lucrare de mare actualitate, cu tot subiectul ei biblic. În corul plin de durere al evreilor duși în robie, primii spectatori ai operei *Nabucco* au auzit o poveste despre suferințele poporului italian sub jugul străin. Prorocirea lui Zaharia despre căderea Babilonului era interpretată ca prezicere a eliberării Italiei de sub asuprirea austriacă. Ambele

episoade reprezentând unele dintre cele mai frumoase pagini ale operei lui Verdi, provocau mereu entuziasm în sala de spectacole.

Mișcarea de eliberare găsisese răsunet și în lucrările predecesorilor lui Verdi. În primele decenii ale secolului XIX, chemarea la luptă împotriva înrobitorilor răsunase, după cum se știe, în operele eroice ale tânărului Rossini. Dar după ce asociațiile secrete ale carbonarilor fuseseră zdrobite, iar mișcarea revoluționară înăbușită, trupa napolitană care reprezentase operele lui Rossini fusese dizolvată. Rossini își părăsise de mult patria și amuțise; de la reprezentarea lui *Wilhelm Teii* pe o scenă pariziană trecuseră 13 ani. Bellini murise încă de la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX. De la eroica lui *Norma*, reprezentată pe scena teatrului *La Scala* la începutul aceleiași perioade, milanezii nu primiseră nici o operă din cele jucate în acei ani cu entuziasmul cu care au întâmpinat *Nabucco*. Ei au auzit în această operă ceva nou, deși Verdi mai mergea în mare măsură pe calea trasată de înaintașii săi.

Libretul lui Solera, care nu era scutit de multe elemente convenționale, obișnuite pentru operele italiene ale timpului, păcătuiește adesea prin naivitate și prin faptul că unele situații dramatice nu sînt justificate. Legenda biblică este învăluită într-o intrigă destul de complicată. Lupta dintre două rivale, cele două fiice ale lui Nabucodonosor — Fenena și Abigaila care-l iubeau pe evreul Ismail, — se împletește cu pretențiile ambițioase ale perfidei Abigaila la tronul tatălui ei. Multe

54

fapte ale eroinelor, printre care convertirea Fenenei la religia iubitului ei și sinuciderea Abigaillei, nu figurează în acțiunea din libret, ele fiind doar povestite. Sînt insuficient motivate faptele lui Nabucodonosor, care la începutul operei îi atacă pe evrei, iar la sfîrșit își regretă pe neașteptate cruzimea. Cu toate acestea, în ansamblul lui, libretul scris cu talent și cu pasiune te atrage printr-un dramatism autentic și printr-o mare sinceritate. Centrul de greutate al subiectului nu rezidă în complicațiile unei intrigi de operă. Principalul personaj al operei *Nabucco* este poporul. De aceea, în muzica operei, cea mai mare importanță o au corurile. Ele nu sînt rupte de acțiune, așa cum se întîmplă adesea în opera italiană, cum întîlnim de altfel și în prima operă a lui Verdi, *Oberto*, în care corul era folosit doar ca un comentator al evenimentelor. Corurile mărețe din *Nabucco* se încadrează în mod organic în drama- turgia operei. Este excelentă factura actului I, cu un contrast viu între corurile solemne inspirate din introducere și scena în care se arată deruta, în momentul asedierii orașului.

Simplitatea austeră și asprimea corurilor din *Nabucco* sînt neobișnuite pentru opera italiană. E adevărat că Rossini, — după cum am spus, — scrisese muzică eroică, monumentală, apropiată de stilul oratoriilor lui Händel; și în *Nabucco* se simte legătura de succesiune cu *Moise* de Rossini (printre altele, trebuie să arătăm că celebra *Rugăciune* a lui Moise este considerată adesea drept predecesoare directă a corurilor din *Nabucco*). Dar, spre deosebire de Rossini, Verdi nu-și îmbracă melodiile simple și severe în haine de virtuoziitate.

În limbajul muzical al operei *Nabucco* se pot găsi multe trăsături comune și cu bogăția melodică a lui Bellini, mai ales în episoadele solistice (deși, melodiile din *Nabucco* sînt mai sărace decît cele belliniene); dar operelor lui Bellini le-au lipsit unitatea scenică, energia și claritatea de concepție pe care a izbutit să le realizeze Verdi.

Unul dintre cele mai frumoase episoade ale operei este corul evreilor duși în robie (actul III):

¹ Dăm traducerea romînească: „Zboară, gîndire, **pe aripi** de aur spre colinele îndepărtate”.

Largo Cantabile
tutti sotto voce

Cor
Va pen-sie - ra sul l'a - li - do - ra - te, va, li

Orch
sotto voce

pa - sa sul ci - vi, su - i cel - li

Ca tip melodia acestui cor se apropie foarte mult de melodiile lui Bellini; este apropiat de procedeele belliniene și de caracterul lor de expunere: vocile cîntă la unison, învăluite de armoniile dulci ale acompaniamentului. Dar dezvoltarea dinamică a acestui cor, care crește de la *pp* la *ff* puternic, apoi revine la intensitatea inițială, se simte ceva nou; avem în fața noastră puternicul temperament dramatic al tînărului compozitor.

Episoadele solistice ale operei *Nabucco* vădesc mai puțină individualitate. Dar în tratarea vocilor personajelor există multe elemente noi. După o interesantă observație a lui Donald Hussey¹ — un cercetător englez al operei lui Verdi — scriitura individuală a lui Verdi, dramaturgul, se manifestă în *Nabucco*

¹ D. Hussey — „Verdi” op. cit., pag. 20.

56

și într-o concepție nouă despre partidele vocale. În această operă, partea mezzo-sopranei nu mai este atribuită confidentei tradiționale din opera italiană (*Seconda donna*) ci ambițioasei și puternicei Abigaille. Fiica lui Nabucodonosor inaugurează galeria eroinelor verdiane, pe care le dirijează nu atît iubirea, cît ura, ambiția, răzbunarea sau gelozia (lady Macbeth, Azucena din *Trubadurul*, Eboli din *Don Carlos*, Amneris din *Aida*). Melodiile Abigaille vădesc îndrăzneală în construcție, pasiune în urmărirea scopului propus și energie.

În solemnitatea sacerdotală a melodiilor lui Zaharia se profilează de asemenea noul gen verdian al construirii partidelor de bas, gen care iese mult din cadrul tipurilor tradiționale vocale din opera italiană (în operele din perioada tîrzie: Simon Boccanegra, Filip I din *Don Carlos*, Ramfis din *Aida*). Rugăciunea lui (actul II) este severă și măreață, iar melodia energică și simplă a profeției (actul III)¹ ar fi putut să răsună printre cîntecce revoluționare ale Italiei care se ridicase la luptă:

Andante mosso

Mu - na pis - trso - vs ser' - se.



Nabucco, lucrare de tinerețe a lui Verdi, nu este scutită de lipsuri esențiale. Aceste lipsuri constau în sărăcia recitativelor, într-o orchestrație greoaie, supraîncărcată cu alămuri, în abundență. Zaharia îmbărbătează poporul dus în robie cu prezicerea căderii Babilonului.

57

deștearta de ritmuri de marș, care, imprimând muzicii energie, îi dă totodată un caracter întrucâtva brutal și primitiv. Verdi, autorul operei *Nabucco*, este cu mult inferior celebrilor săi predecesori în ceea ce privește măiestria și maturitatea creației. Lor le-a lipsit însă pasiunea și dramatismul pe care Verdi le-a manifestat în prima sa operă, ce povestește despre suferințele și aspirațiile poporului. Compozitorul este un artist ieșit din popor.

Nabucco e un fenomen nou în opera italiană a timpului. Prin unitatea și forța concepției artistice, prin energia și simplitatea limbajului muzical, el ocupă primul loc și printre numeroasele opere scrise de Verdi în perioada 1840—1850.

Peste 11 luni de la premiera lui *Nabucco*, la 11 februarie 1843, pe scena aceluiași teatru *La Scala*, a fost reprezentată opera următoare a lui Verdi, *Lombarzii în prima cruciadă* (*I lombardi alia prima cruciata*)¹.

Libretul *Lombarzilor* a fost scris tot de Solera după un poem din Tommaso Grossi, cunoscut scriitor al „Risorgimen-tuiui”, unul dintre prietenii cei mai apropiați ai lui Manzoni. La baza poemului lui Grossi, *Giselda*, se află un episod din *Ierusalimul eliberat* de Tasso. Pasionat de romantismul cavaleresc al subiectului, Solera a creat un libret cu multe lipsuri caracteristice operei romantice din acea vreme. Intriga este complicată, situațiile dramatice sînt de efect, însă neverosimile și insuficient dezvoltate. Dar atît în libretul lui Solera, cu toate-excesele lui romantice, cît și în muzica lui Verdi, trăiește ideea patriotică a poemului lui Grossi: proslăvirea spiritului eroic de luptă al vechii Lombardii.

În *Lombarzii*, subiectul se dezvoltă pe două linii paralele, nelegate una de cealaltă. Pagano, al cărui rival fericit este propriul său frate, căsătorit cu o fată pe care au iubit-o amîndoi, vrea să se răzbune; din greșeală însă în loc să-și ucidă fratele, îl omoară pe bătrînul său tată. Chinuit de remuș-cări, Pagano se ascunde în deșert, devine pustnic pentru a-și ispăși crima și, pînă la urmă, moare, luptînd ca un erou în rîndurile cruciaților.

Cealaltă linie este reprezentată prin dragostea dintre Giselda, fata cruciatului Arvino, făcută prizonieră de musulmani, și Oront, fiul tiranului Antiohiei. îndrăgind-o pe frumoasa

¹«^:s;v'S rsif ssf ,a«W- - p»ris . * Mnl

58

prizonieră, Oront intră de dragul ei în rîndurile cruciaților și moare pe cîmpul de luptă.

Faptul că libretul este destul de complicat a avut repercusiuni și asupra muzicii. Opera *Lombarzii* este inferioară lui *Nabucco*, din punct de vedere al unității muzicale deși, uneori, o întrece prin cîteva scene de efect și prin unele contraste dramatice vii.

Muzica *Lombarzilor* e mai variată decît aceea a lui *Nabucco*: aici există și corurile patriotice avîntate ale cruciaților, și lirismul amoros și înălțător al Giseldei și al lui Oront; este expresivă și muzica legată de personajul Pagano-ucigașul și Pagano-pustnicul.

În episoadele în care libretul oferă mai multă substanță imaginației compozitorului, muzica lui Verdi e mai pregnantă. În această privință se distinge actul I, în special secțiunea lui finală. Muzica sărbătorească a fanfarei din piața „Sant'Ambrozio” și melodia corului introductiv, o melodie simplă, aducînd cu un cîntec popular, scot în relief coloritul sumbru și emoționant al scenelor următoare în vădit contrast; coralul rece al călugărilor și aria răzbunării lui Pagano, corul sumbru al conjurațiilor și rugăciunea Giseldei au stîrnit admirația lui Rossini. Dacă în rugăciunea Giseldei poate fi simțit germenul acestor tipuri de femei, de o poetică puritate, care trece prin întreaga operă a lui Verdi și culminează în rugăciunea dinainte de moarte a Desdemonei, în aria răzbunării lui Pagano (actul I) \ cu ritmul ei ostinat caracteristic, nu este greu de întrevăzut o predecesoare îndepărtată a ariei-monolog a lui Rigoletto, care vibrează de mînie:

Andante

Scia-gu-ra - ta hai tu ere-du - to,
che obli-

¹ „Nefericite.! Ai crezut că te-am putut uita?”

59

sv ■ re
i po- tu
tu

Din episoadele cele mai frumoase ale operei fac parte duetul de dragoste Giselda-Oront și terțetul dramatic din actul III în care tonul pasionat al tînguirilor eroinei și frazele sacadate ale iubitului ei muribund sînt evidențiate prin limbajul calm al pustnicului.

Dar, din această operă a lui Verdi, coralul final al cruciaților este cel care a stîrnit un entuziasm deosebit contemporanilor.

Cantabile con espressione

O si - gno - re dai' tet-to fia - ti - o ci chis- ma sti con sau- ta pro-mes -
sa

Ritmul de marș și melodia energică a acestui cor îl apropie de numeroasele cîntece revoluționare italiene, pe care le compunea poporul în anii mișcării de eliberare națională. Asemenea coruri se găsesc în mare număr și în operele lui Verdi scrise în perioada 1840—1850.

Ca și partitura operei *Nabucco*, aceea a *Lombarzilor* este supraîncărcată cu alămuri, ceea ce îngreuiază orchestra. Verdi nu cunoaște economie în folosirea ritmurilor de marș. Pînă și corul spiritelor cerești din viziunea Giseldei (actul IV) se desfășoară în tempo de marș.

60

Reprezentarea *Lombarzilor* a întâmpinat dificultăți. Poliția austriacă nu putea să uite substratul politic al succesului lui *Nabucco*. De aceea, cenzura a dat o atenție specială noii opere . • a lui Verdi. Este ușor de înțeles că și libretul *Lombarzilor* trebuia să atragă atenția autorităților austriece. Poemul lui , Grossi se bucura de o mare popularitate.

Cenzorii au declarat că este inadmisibilă și ofensatoare : pentru biserică reprezentarea pe scenă a procesiunilor religioase și a rugăciunilor. Verdi a refuzat să facă vreo modificare. Abia i- după multe demersuri, abilul Marelli, care aruncase în joc toate \ aptitudinile sale de diplomat, a izbutit să obțină autorizația de reprezentare a operei, cu condiția să se modifice cuvintele t, rugăciunii *Ave Măria*. Conflictul cu cenzura a căpătat o largă .!•■>' publicitate și a provocat în mase o deosebită simpatie și interes l' pentru operă. În ziua premierei, de la orele trei, o mulțime de milanezi asalta porțile teatrului.

Lombarzii a avut un succes imens. Ce-i drept, unii critici i-au reproșat lui Verdi că tratează cu brutalitate vocile cîntă-reților, se emitea opinia că Verdi scrie o muzică incompatibilă cu *bel canto*. Cîntăreții erau însă de altă părere. Celebra Frezzolini, care a cîntat în *Giselda*, lucrase rolul ei cu o pasiune sinceră și încă în timpul repetițiilor îi prezisese lui Verdi că opera lui va avea un mare succes.

Pentru forța emoțională a operei, pentru sinceritatea muzicii, pentru legătura ei cu contemporaneitatea, ascultătorii italieni îi iertau lui Verdi caracterul puțin cam violent al muzicii, și orchestrația zgomotoasă. „în condițiile din Italia acelor vremi, pasiunea împinsă la extrem, trecerile ameteitoare de la bine la rău, de la frumos la urît, îi zguduiau pe spectatori, care erau gata să accepte tocmai o asemenea artă „de afiș”. Satisfacerea acestei cerințe de bază atrăgea după sine lipsa de atenție pentru detalii și subtilități, crearea unei arte poate elementare, dar puternice prin influența ei”¹.

Lombarzii ca și *Nabucco*, deștepta sentimentele patriotice ale italienilor. Corul cruciaților a răsunat pentru ei ca un îndemn la luptă pentru libertatea patriei. Despre popularitatea acestui cor, povestește o cunoscută nuvelă a poetului Giusti, apărută zece ani după premiera

Lombarzilor. Poetul schițează

¹ *L. Magaziner* — Evoluția principiilor dramatico-muzicale ale lui Verdi. Dizertație (manuscris), pag. 31.

61

•

o scenă fantastică: în mica biserică Sant'Ambrozio din Milano, lumea adunată își cînta corul preferat din *Lombarzii*. Soldații austrieci aflați în biserică încearcă să înăbușe cîntul poporului cu sunetele imnului austriac. Deodată, în inima poetului, în locul urii și înverșunării, apare un sentiment de milă pentru acești soldați: el vede în ei o armă oarbă în mîinile înrobitorilor austrieci; rupti de soțiile și de copii lor, ei au venit din Boemia și Croația ca să-și petreacă iarna în Italia; și aici, cu mîinile acestor oameni înrobiți, asupritorii austrieci vor să transforme

în sclavi și poporul italian.

Reprezentarea *Lombarzilor* a devenit un mare eveniment politic. Opera a făcut ocolul tuturor scenelor italiene și a legat și mai strâns numele lui Verdi de mișcarea revoluționară de eliberare din Italia. Și în operele următoare Verdi se manifestă ca un artist-patriot, care denunță despotismul și violența. „Caracterul pestriț al subiectelor operelor lui Verdi nu este decît aparent, scria I. Belza. În realitate, orientarea ideologică a lucrărilor «maestrului revoluției italiene» este supusă unor anumite legi și e nestrămutată: în *Nabucodonosor* răsună cu mînie tema «captivității babilonice», adică tema asupririi unui popor care suferă cumplit sub dominație străină; în *Lombarzii* răsună chemarea la luptă pentru eliberarea pămîntului sfînt, adică, cu alte cuvinte, a pămîntului natal; în *Attila* și în *Macbeth* sînt întruchipate personaje care urmăresc violența, cîmpire, uzurparea puterii”.

Corurile și ariile din operele lui Verdi erau cîntate în toată țara, devenind cîntece revoluționare; aceasta este o dovadă nu numai a importanței sociale a creației lui Verdi în domeniul operei, ci și a legăturilor adînci, fundamentale, dintre muzica și arta cîntecului popular italian. Nu o dată la spectacolele cu operele lui Verdi au izbucnit în mod spontan demonstrații politice. Astfel, cu prilejul reprezentării operei *Attila*, la teatrul *La Fenice* din Veneția, cuvintele generalului roman Aetiu: „Ia-ți lumea întreagă, numai Italia să mi-o lași mie” au provocat exclamațiile pasionate ale ascultătorilor: „Pentru noi, pentru noi Italia!”.

¹ Igor Belza - „Opera și contemporaneitatea”, *Teatr*, 1946, nr. 10, pag. 8.

a

VI

DE LA „ERNANI” PINA LA „ATTILA”

Deceniul 1840—1850 reprezintă în viața lui Verdi o perioadă de muncă încordată și de stăruitoare căutări. De atunci, biografia compozitorului este inseparabilă de istoria creației lui. Verdi dăruiește muncii creatoare toate forțele și tot timpul său. Evenimentele exterioare din viața lui se rezumă în fond la reprezentarea operelor pe care compatrioții lui le așteaptă întotdeauna cu nerăbdare. În fiecare an apare o operă, uneori chiar două opere noi. În aceste lucrări, ca și în cele precedente, Verdi păstrează legăturile cu tradițiile operei italiene; în ele apar însă și mai clar anumite trăsături noi.

Verdi caută să dea operei un important conținut ideologic, s-o îmbogățească cu imagini artistice puternice și impresionante să-i întărească și înnoiască dramaturgia. În această privință pe Verdi l-a ajutat contactul cu scriitorii italieni de seamă din epoca „Risorgimentului”.

Milano era de multă vreme centrul gîndirii progresiste italiene. Încă din secolul XVIII, reprezentanții secolului luminilor, din Milano, al căror șef fusese vestitul Beccaria, criticaseră cu hotărîre vechile rînduiri feudale, propăvăduiseră idei democratice, făcuseră apel la unirea morală a italienilor. Ideile cercului milanez au constituit baza pe care s-a format concepția despre lume a lui Alessandro Manzoni, demnul nepot al lui Beccaria. Acesta, în semn de apropiere ideologică de bunic, a adăugat la numele lui și numele de Beccaria.

Salonul Clarinei de Maffei din Milano, al cărui inspirator ideologic era Alessandro Manzoni, ca și salonul parizian al emigrantei italiene Cristina di Belgioioso, legat de organizația

63

de carbonari, era centrul ideilor unificării naționale și politice a țării. Cauza lui Garibaldi și a lui Manzoni se bucura de calde simpatii în acel cerc.

În salonul Clarinei de Maffei și în acela al Cristinei di Belgioioso se adunau personalități literare și artistice marcante. Casa Belgioioso era vizitată de George Sand ■— prietena amfitrioanei — de Rossini și Musset; în saloanele acesteia cîntau Pasta și Rubini. La de Maffei veneau Liszt și Balzac. Nucleul principal al vizitatorilor salonului Clarinei de Maffei îl alcătuiau scriitorii, poeții și alte personalități ai „Risorgimentului”; printre ei erau Tommaso Grossi, istoricul Massimo d'Azeglio, scriitorul nuvelist Giulio Carcano, cunoscutul traducător al operei lui Shakespeare.

Verdi a început să viziteze casa de Maffei curînd după premiera operei *Nabucco*. De atunci, Clarina de Maffei a intrat pentru ani îndelungați în rîndul celor mai apropiați prieteni ai lui Verdi, corespondența lor bogată a continuat pînă la moartea Clarinei (1886). Tot atît de trainică a fost prietenia lui Verdi cu Giulio Carcano; corespondenței cu acesta din urmă îi datorăm păreri dintre cele mai interesante ale lui Verdi despre Shakespeare. Datorită, colaborării creatoare cu poetul Andrea de Maffei, — soțul Clarinei, în perioada 1840—1850, au apărut niște romane scrise de Verdi pe textele lui; pe un libret de Maffei a fost scrisă și opera *Hoții*, una din lucrările lui Verdi inspirate din Schiller. Poemul lui Grossi, după cum se știe, a fost pus la baza libretului *Lombarzilor*.

Contactul cu cercul de Maffei i-a permis lui Verdi nu numai să-și lărgescă orizontul literar; în atmosfera acestui mediu, compozitorul și-a însușit și idealurile estetice progresiste, pe care le-a urmat cu fermitate și fidelitate de-a lungul întregului său drum creator. Verdi și-a construit programul estetic pe principiile realiste ale manifestelor romantismului italian: c artă bazată pe idei, accesibilă întregului popor, legată de realitățile epocii, care să oglindească adevărul vieții. Apelul romanticilor la reînnoirea dramei, protestul lor împotriva autorităților de neclintit a canoanelor clasicismului francez, renunțarea lor la respectarea obligatorie a unității de timp și de loc, n-au fost oare toate acestea un îndemn la acea activitate reformatoare intensă, pe care Verdi a început-o încă în perioada 1840—1850 în domeniul operei italiene?

64

Fără îndoială că în cercul literar al Clarinei de Maffei era bine cunoscută și cartea lui Giuseppe Mazzini, consacrată esteticii muzicale a „Risorgimentului”. Desigur că problemele ridicate de Mazzini în lucrarea sa *Filozofia muzicii* nu puteau să nu-l preocupe pe Verdi, iar apelurile lui la întărirea dramaturgiei operei italiene, la redarea unității dramatice, pe care aceasta și-o pierduse, s-au bucurat de o caldă simpatie din partea tînărului compozitor; de altfel, în activitatea reformatoare a lui Verdi există multe elemente comune cu principiile formulate de conducătorul ideologic al „Risorgimentului” italian. S-ar părea, poate, ciudat că dintre izvoarele literare ale libretelor operelor lui Verdi lipsesc aproape cu desăvîrșire lucrările dramaturgilor italieni ai vremii. Dintre cele 12 opere scrise în perioada 1840—1850, trei sînt pe subiecte de Schiller, două pe subiecte de Byron, una după Shakespeare, una e pe un subiect de Voltaire și una e după Hugo. Constituie excepții numai primele două opere din acea perioadă, anume *Nabucco* și *Lombarzii*, pe care le-am analizat mai sus, precum și *Bătălia de la Legnano*, scrisă în 1849 pe un subiect patriotic propus compozitorului de libretistul Cammarano. Dar printre operele lui Verdi nu există nici una scrisă pe baza tragediilor înflăcă-ratului revoluționar Niccolini sau a dramelor lui Manzoni, propăvăduitorul acelor idealuri artistice pe care le-a urmat însuși Verdi, scriitorul a cărui operă a prețuit-o atît de mult. Tînărul Verdi a scris muzică pe texte de Manzoni, dar pentru libretelor operelor sale n-a ales nici dramele lui, nici romanul *Logodnicii*, pe care l-a iubit cu atîta căldură.

Cu toate acestea, nu încapă îndoială că influența dramelor istorice ale lui Manzoni și ale lui Niccolini se simte în operele lui Verdi din anii 1840—1850, cu tematica lor istorico-eroică. Această legătură devine deosebit de evidentă, dacă ținem seama de importanța pe care au avut-o în aceste drame corurile introduse în acțiune, ce stimulau spiritul revoluționar al Italiei, dacă le comparăm cu corurile populare eroice din operele lui Verdi. Și, desigur, nu este întîmplător faptul că printre încercările creatoare de tinerețe întîlnim coruri la dramele lui Manzoni.

Cum se explică însă faptul că printre operele lui Verdi nu există nici una scrisă pe subiectele iluștrilor săi compatrioți? După toate probabilitățile, explicația trebuie căutată în caracterul dramaturgiei lor. După cum spunea el însuși, Manzoni,

5 — Giuseppe Verdi

65

care s-a manifestat c& tm dramaturg inovator și a creat două lucrări remarcabile, nu le-a destinat teatrului. Spunea că dramele lui nu urmăresc efecte scenice și nu țin **seama de** convenționalul scenic. Ito;nzoni se opunea cu hotărîre reprezentării *Contelui di Carmagnoja*. Trebuie să arătăm că atît *Contelui di Carmagnola* cît și *Adelchi* n-au prea avut succes pe scenă. Monotonia cu care s,e desfășoară acțiunea dramatică și lungimile, estompau marile calități ale lucrărilor lui Manzoni, veracitatea lor istorică, profunzimea conținutului lor filozofic și politic. Este problematic ca dramele lui' Manzoni și romanul său *Logodnicii*, cu cracterul lor poetic și narativ, să fi putut fi transformate într-uti libret de operă, fără prejudicii grave pentru conținut. N-avesju calități scenice nici dramele lui Nicco-lini, al căror succes imens din anii de avînt ai mișcării de eliberare nu era determinat nicidecum de efecte scenice, ci de patosul, de puterea de convingere și de pasiunea ideilor autorului lor.

Literatura italiana din secolul XIX n-a dat nume de dramaturgi remarcabili care să fi scris pentru teatru. Vom aminti că cel mai bun libretiat italian al timpului, Felice Romani, prefera să împrumute teme pentru libretele sale de operă din lucrările scriitorilor francezi și englezi. Relevăm de asemenea că, după ghinionul cu opera *O zi de domnie*, cu tot respectul pentru meritele literare ale lui Romani, Verdi n-a mai recurs la textele lui.

Verdi vedea părțile slabe ale operei italiene, care îi frînau dezvoltarea. Cu puține excepții, muzica operelor italiene nu era încă legată de acțiunea scenică. Compozitorul își dădea seama că opera italiană nu poate fi ridicată la un nivel nou, superior, fără a se învinge motiunea acțiunii dramatice, fără eliminarea convenționalismului învechit. Simțul dramatic și mintea pătrunzătoare a lui Verdi i-au indicat calea cea justă. Compozitorul a înțeles că reforma o| ><erei trebuie începută tocmai de la libret, baza literară a acestora. Fără să se lase în voia libretiștilor, Verdi ia parte activă la alegerea subiectului, la elaborarea scenariului și a libretului.

Verdi caută subiecte bogate în acțiune, cu contraste și emoții vii și puternice. Dorul de -libertate, eroicul, patosul luptei împotriva violentei și asupririi de orice fel, iată, după cum am mai spus, tematica principală a operelor lui Verdi. El găsește în lucrările lui Schiller, ale lui Hugo și ale lui

66

Shakespeare imagini artistice apropiate de năzuințele sale în domeniul creației. Pe subiecte ale acestor mari dramaturgi sînt scrise cele mai frumoase opere din perioada 1840—1850: *Emani* după drama lui Hugo), *Macbelh* (după tragedia lui Shakespeare) și *Luisa Miller* (pe subiectul dramei *Intrigă și iubire* de Schiller).

Verdi a introdus multe elemente noi și în stilul vocal al operei italiene. Ținînd seama totdeauna de însemnătatea pe care cîntărețul o prezintă pentru operă și acordînd multă atenție distribuției, tipului de voci ale cîntăreților și caracterului talentului lor, el lupta cu îndrîjire împotriva capriciilor artiștilor de operă încă din prima etapă a drumului său creator și dădea o ripostă aspră pretențiilor lor, dacă acestea contraziceau conținutul muzicii. Urmărind adevărul dramatic, Verdi renunță adesea în ariile lui de operă, la pasaje de virtuoziitate, dacă acestea nu rezultă din conținut și dacă nu contribuie la dezvoltarea imaginii artistice. Totuși, în operele lui din perioada 1840—1850 mai sînt încă destule cavatine, arii, cabalette și coruri, realizate după anumite șabloane. Dar, paralel cu acest convenționalism învechit, multe trăsături din aceleași opere vorbesc despre căutările perseverente ale dramaturgului inovator.

*

După succesul triumfal al *Lombarzilor*, Verdi nu mai trebuie să aștepte să i se comande opere. Cele mai mari teatre din Italia căutau să aibă în repertoriul lor noi lucrări ale acestui compozitor italian, devenit atît de popular.

Primind propunerea să scrie o operă pentru teatrul *La Fenice* din Veneția, Verdi începe să caute un libret: una din cele mai importante probleme pentru el este aceea de a găsi un subiect convenabil. Pe el îl atrage *Regele Lear* de Shakespeare; ar fi vrut să scrie și o operă pe

subiectul *Corsarului* de Byron; teatrul respectiv n-avea un bariton care, după părerea lui Verdi, era necesar pentru interpretarea rolurilor principale din aceste lucrări.

Subiectul *Cei doi Foscari*, după drama cu același titlu de Byron, propus de Verdi, a fost respins de teatru. Compozitorul a proiectat să scrie o operă despre Cromwell, după drama lui Hugo. A început chiar să lucreze la scenariu, dar s-a fixat definitiv asupra altei drame a aceluiasi autor: *Hematie*. Aceasta a fost prima operă a lui Verdi pe un subiect de Hugo.

67

Opera să fie plină de acțiune, iată sarcina pe care și-o propusese Verdi de la primii săi pași în domeniul creației. În dramele lui Hugo, cu calitățile lor scenice pregnante, Verdi a văzut un material generos. Dar nu numai aceasta îl atrăgea pe Verdi la Hugo. Patosul dorului de libertate din dramele romantice ale scriitorului francez deșteptase un răsunset viu în inimile italienilor, însuflețiți de ideile mișcării de eliberare națională. Iar Verdi, desigur, prețuia în Hugo nu numai pe dramaturgul talentat, ci și pe artistul care urmărea aceleași principii estetice ca și el însuși. Mișcarea de eliberare națională din Italia, eroismul plin de abnegație al revoluționarilor italieni se bucurau de o caldă simpatie în rîndurile scriitorilor francezi progresiști; în acest mediu au găsit răsunset și simpatie și ideile îndrăznețe ale romantismului italian. Stendhal a fost martor la primele manifestări ale romanticilor italieni. Stabilindu-se în Italia tocmai în perioada cînd Manzoni începuse reforma dramei italiene, el împărtășea ideile acestuia. Stendhal a făcut în Franța propagandă în favoarea romantismului italian. Aceleași idei pe care Manzoni le-a expus în prefața la *Contele di Carmagnola* (1820), Stendhal le-a dezvoltat în 1823 în lucrările sale despre Racine și Sha-kespeare, solidarizîndu-se cu romanticii italieni în definirea noțiunii de romantism¹.

Ideile despre artă formulate de Manzoni, Berchet și Silvio Pellico au fost dezvoltate nu numai de Stendhal, ci și de Hugo, care prin idealurile sale estetice era în mare măsură apropiat de romanticii italieni. Conducătorul romantismului democrat francez, Hugo, lupta pentru noi forme literare, pline de un conținut ideologic progresist. Elementul principal prin care Hugo se deosebește de majoritatea romanticilor francezi contemporani este orientarea operei sale spre masele largi. Propovăduitor și orator, Hugo căuta întotdeauna să convingă și să denunțe. În prefața uneia dintre dramele sale, Hugo spune că nici un moment nu pierde din vedere poporul: teatrul trebuie să-l educe, explicînd istoria și îndrumînd inima omenească. Acestea sînt principiile creatoare fundamentale, nu numai ale dramelor, ci și ale romanelor și ale liricii sale.

Este cunoscută discuția dintre tînărul Hugo și celebrul tragedian Talma. Acesta spunea că ar vrea să înfățișeze un om

¹ Legăturilor de succesiune dintre romantismul progresist italian și cel francez le este consacrată o lucrare temeinică a lui R. Noii (*R. Noii* — „Les romantiques français et l'Italie", Dijon, 1928).

68

cu variate trăsături de caracter, în așa fel ca acest om să fie totodată și tragic și natural.

„Tocmai ceea ce dv. visați să jucați, eu visez să scriu" , i-a răspuns Hugo. În continuare, el a expus ideile sale cu privire la reforma dramei franceze; Hugo socotea că este necesar ca tragedia să fie înlocuită cu drama, personajele cu oamenii, iar convenționalul cu realul, că trebuie introduse treceri libere de la eroic la obișnuit și îmbinate diferitele forme ale expunerii: epică, lirică, satirică, serioasă, bufă; să se renunțe la tiradele și versurile care urmăresc numai efectul.

Principiile formulate în convorbirea sa cu Talma, Hugo le dezvoltă pe larg în prefața la drama *Cromwell*, apărută în 1827 (rolul titular era destinat lui Talma). Hugo afirmă că arta trebuie să zugrăvească nu atît ceea ce este frumos, cît ceea ce este caracteristic. Veracitatea istorică și respectarea coloritului local sînt două condiții obligatorii pe care trebuie să le satisfacă drama romantică. Cerînd o reformă a teatrului francez, Hugo dă ca model dramele lui Shakespeare;

scriitorul prețuiește în ele îmbinarea înălțătorului cu comicul, vede în ele un adevăr autentic în reprezentarea realității. Pe baza acestor principii, în care se văd clar aceleași tendințe realiste ca ale romanticilor italieni, Hugo își construiește dramele din perioada 1820—1830. Aceste principii au fost realizate în mod pregnant în tragedia *Hernani* (1830). „Pentru un popor nou, o artă nouă. După literatura Curții să urmeze literatura populară”, scria Hugo în prefața la *Hernani* în preajma revoluției din 1830.

Opera lui Hugo, primită — după cum am spus, — cu căldură de italieni, n-a putut să nu atragă asupra ei atenția lui Verdi. Și nu este întâmplător faptul că cea mai izbutită dintre operele verdiene din perioada 1840—1850 este tocmai *Emani*². Iar celebrul *Rigoletto*, scris după drama lui Hugo *Regele petrece*, mai figurează și astăzi pe afiș.

Nu-i greu de observat că ambii artiști au foarte multe trăsături comune. Atît Verdi, cît și Hugo sînt democrați convinși, adversari pasionați ai violenței și despotismului, apărători ai celor asupriți. Nu în zadar, atît operele celui dintîi, cît și dramele celui cle-al doilea erau mereu persecutate de cenzură. Și Verdi, și Hugo sînt artiști cu un temperament creator puternic

¹ S. Mokulski — „Hugo și drama romantică din Franța”. Drame alese de V. Hugo în două volume. Leningrad, 1937, voi. I, pag. 8.

² Acesta este titlul pe care l-a primit opera scrisă de Verdi după tragedia *Hernani* de Victor Hugo. — *Nota trad.*

69

fl.,!lf!ăcf.rat- l^{Vrmbii} sînt dramaturgi înnașcuți Verdi în i,,rr- •> sale de_ tinere e, ca și Hugd>, înclină spre efecte IL^,' un ero.c sumbru. „El teV'duie, te uimeștecu un pJ \&P^{Te} cu un accent dramatic, îti jîrnestee un sZlmenl dTJnl^f

rSfsa^{m_{re}d}u rA r^{n_{dignare}tt} • SCna d6S^{pre} v"n^d oSoran

>".tenoară, aproape inconstientă spre drJmeîe reneU ^'■ ' Vector Hugo. într-adevăr,'

/iermni si LeroiJZZfîl /' Petrece) au ieșit, poate, mai bine, sînt mai de efect st^{(Reg te}

SS %^F^{teXfe} P^{trU} TM*« ^cîfuSriLVE⁶ gna^{ia}. n,c, cu temperamentul lui Solerâ? £ cuno tS h?"" s

afe.prefuia la Pjave dev^ne,e«ul |u,[?]entuz a fâttl Sru

spunea Piave* § Wea maeSfrul ?l aceasta lmi e^ suficient»,

HA ,In^wtlmpⁱ. ce h,cra te Ernani, m noiembrie 1843 Venit ^w de la Vene^{la}: „E un an încheiat de cînd mem ia teltnf observ; m-arn convins că multe lucrări nu s-aT pSventa as, nV rau, daca numerele lor ar fi mai bine repartizate daS_p 11 lor ar f, ma, bine calculate, i^r formele fo" m z'cale ar ? ' ^Z IS^f ^ ,»- * "-'^

Hhprt.io • ect S^{Plrt}ul romantic de răzvrătire dorul oV

* A.V Sn ^ "o%da' } oPera „ni Verdi". TM<«, 7 mai 1875. S.Pb/1895, p. 1442-7443

Și T^{Ma} Sa 0per3

~ Articole critice . voi. III,

«A-Ci15; //0// „~ «Verdi". op. fit., pag. 88. tf. //o// _ „Verdi", op. cit., pag. 88-89.

10

că astfel își va putea răzbuna tatăl, Ernani își adună o ceată de munteni și tîlhari răzvrătiți. Soarta îl urmărește pe Ernani: ceata lui e înfrîntă, regele l-a condamnat la moarte; Elvira, fata iubită de el, urmează să devină soția bătrînului de Silva, pe care-l urăște. Travestit în pelerin, Ernani pătrunde în ziua ospătului de nuntă în castelul lui de Silva, își riscă viața și se predă în mîinile rivalului. Bătrînul de Silva, aflînd de dragostea secretă dintre Ernani și Elvira, arde de setea răzbunării. Dar pentru că Ernani se află în casa lui, nu vrea să-l trădeze regelui care cere capul căpeteniei de tîlhari. Ascunzîndu-l pe Ernani, de Silva îl provoacă la duel. Situația se complică însă, pentru că regele, cel de-al treilea pretendent la inima Elvirei, o scoate în secret din castelul lui de Silva și o duce cu el. De Silva și Ernani se unesc în năzuința lor comună de a se răzbuna pe rege. Bătrînul cavaler renunță la duelul cu Ernani, dar îl pune să jure că va muri în clipa în care el i-o va cere, la un semnal dat de un corn de vînătoare.

În cavoul lui Carol-cel-Mare, conjurații trag la sorți: cine să fie ucigașul regelui? Sorții cad pe Ernani. Dar conjurația e descoperită. Regele care asistă în taină în cavou îi condamnă pe

conjurați la moarte, însă, cedînd rugămintilor insistente ale Elvirei, îi iartă. Ii dăruiește viața lui Ernani și consimte la căsătoria lui cu Elvira.

Ospățul de nuntă se dă în castelul lui Ernani. De Silva și-a pierdut logodnica, dar n-a utit de jurămîntul pe care i-l făcuse Ernani. Cînd ospățul e în toi, sunetul cornului de vînătoare îi amintește lui Ernani de jurămîntul fatal; Ernani piere în pragul fericirii.

La întocmirea libretului lui *Ernani*, Verdi și-a asumat rolul conducător. Multe episoade din operă, Verdi le-a compus după un scenariu schițat de el, înainte ca Piave să fi scris versurile respective. Concentrîndu-și atenția asupra întregului artistic, Verdi nu se îngrijea de detalii; printre altele, nu-l prea îngrijorau lipsurile de ordin poetic ale textului lui Piave. Verdi a făcut și o greșală din punct de vedere dramaturgie, care consta în faptul că, luînd ca bază piesa lui Hugo, el n-a ținut seamă de specificul teatrului de operă și n-a reorganizat materialul în funcție de acesta. El urmează piesa lui Hugo aproape fără nici o abatere și, din cauza mării concizii a materialului operei, situațiile dramatice sînt adesea insuficient reliefate în libret, iar motivările faptelor personajelor nu pot fi sesizate decît cu greu.

71

Complicațiile cu care se familiarizase Verdi nu lipsesc nici din *Ernani*: piesa lui Hugo, în centrul căreia se află un complot la viața unui împărat, nu inspira încredere cenzurii.

Compozitorul a trebuit să depună multe eforturi pentru a salva libretul. S-au ivit dificultăți și în teatru. De exemplu, directorul teatrului, contele de Mocenigo, refuzase să folosească cornul de vînătoare, neobișnuit în practica operei.

Verdi a trebuit să dea o adevărată luptă împotriva primadonei germane Lowe; nemulțumită de rolul ei, cîntăreața cerea introducerea unei arii de bravură la sfîrșitul operei. Neavînd intenția să-i facă concesii primadonei, Verdi s-a supărat grozav cînd Piave, obișnuit cu capriciile cîntărețelor, i-a adus textul unei arii cu cuvinte comune. „Vrei oare să omori cea mai frumoasă parte a lucrării?” — i-a declarat cu indignare Verdi libretistului. Astfel, Lowe n-a izbutit să strălucească într-o arie de bravură. Cu timpul, numai succesul imens al operei a convins-o pe cîntăreața că pretențiile ei fuseseră absurde.

Premiera lui *Ernani*, care a avut loc la Veneția la 9 martie 1844¹, s-a bucurat de un succes apreciabil. Succesul operei creștea după fiecare reprezentație. Italienilor le plăcea și dorul de libertate din libret; Ernani cel urmărit le amintea de patrioții exilați. Corul conjuraților suna ca o chemare la eliberarea Italiei. Italienii au primit *Ernani* cu o deosebită căldură în 1847. Corul solemn din actul III „*A Carlo quinto sia gloria ed onor*” („Lui Carol Cvintul, glorie și onor”) era cîntat de italieni cu cuvintele schimbate: „*A Pio nona sia gloria ed onor*”, înlocuind numele lui Carol V cu acela al papii Pius IX, în care, pe vremea aceea, mulți sperau să vadă un conducător al mișcării de eliberare.

Dacă *Nabucco* și *Lombarzii* făcuseră din Verdi compozitorul preferat al Italiei, *Ernani* i-a adus renume și dincolo de hotarele patriei. Opera se cînta cu succes pe multe scene europene. La cîteva luni după premieră, *Ernani* a fost reprezentat la Opera din Viena, unde pe atunci lucra Donizetti. Acesta a primit cu simpatie noua lucrare a lui Verdi și a condus personal repetițiile. Franz Liszt a făcut o transcripție — populară pe vremea aceea — a unor teme din *Ernani*. Opera s-a bucurat de o înaltă apreciere și din partea celebrului dirijor și pianist I Ians von Biilow,

¹ Mai lîrziu, la Paris, *Ernani* s-a cîntat sub titlul *Proscrisul (II Pros-critto)*, pentru că Hugo, nemulțumit de libretul lui Piave, ceruse să se schimbe nu numai titlul operei, ci și numele personajelor.

72

care a relevat „bogăția inventivității melodice și efectele teatrale geniale” ale operei lui Verdi.

Muzica operei *Ernani*, bogată în frumuseți melodice, îi fermeca pe ascultători cu aceeași sinceritate cu care îi înecîntase și operele precedente ale compozitorului. Dar elementul esențial

nou din *Ernani* este dinamismul dramatic. În această operă, Verdi recurge pentru prima oară la legături tematice. Scurta, dar impresionantă introducere la operă, este străbătută de două idei muzicale. Prima — în ritm de marș funebru — este tema jurământului lui Ernani, care aduce, prin romantismul ei sumbru, cu *Pribeagul* de Schubert:



În contrast răsună tema dragostei dintre Ernani și Elvira:



Aceste teme apar în momentele cele mai importante ale dramei. Pe motivul dragostei se bazează duetul Ernani-Elvira, culminația actului I. Tema jurământului apare în scena duelului

¹ D. Hussey — „Verdi”, op. cit., pag. 38.

73

dintre Emani și de Silva (actul II). Ambele teme se aud în orchestră în momentul încordării dramatice maxime de la începutul finalului operei, când sunetul cornului de vânătoare anunță momentul când Emani trebuie să se omoare.

Verdi se servește de astfel de legături tematice și în operele sale următoare. Unii critici înclinau să vadă aici influența sistemului wagnerian al leitmotivelor. Dar, însuși -faptul că acest procedeu componistic a fost folosit într-o operă scrisă atât de timpuriu ca *Emani*, constituie o dezmințire a acestei păreri. E mai ușor să ne închipuim că avem de a face cu o manifestare specifică a influenței muzicii instrumentale romantice, cu elementele ei monotematice asupra celei de operă. În același timp (după cum i-a arătat B. F. Asafiev autoarei acestei cărți), însăși evoluția muzicii de operă duce la procedeul caracterizării personajelor prin leitmotive: în dezvoltarea lor, rolurile din operă deveneau bine conturate, legate de un anumit complex de mijloace de expresie, care ajungeau tradiționale. În aceste caractere se cristalizau treptat imagini muzicale tipice, alcătuind baza leitmotivelor, la început foarte simple.

În *Emani*, Verdi oglindește cu mai multă vigoare și cu mai multă putere de convingere pasiunile omenești decât în *Nabucco* și în *Lombarzii*. E adevărat însă că în *Emani* Verdi creează nu atât portrete de oameni vii, cu fizionomiile lor individuale, cât figuri care întruchipează doar trăsăturile de bază ale eroilor. Astfel, de Silva este o personificare a răzbunării, iar Ernani a unui neîmplănit protest. Mai slabe sînt caracterizările lui Carol și Elvirei, realizate cu mijloace muzicale mai comune și mai convenționale. Poate că cel mai precis conturat este personajul de Silva, care nu-și pierde trăsăturile caracteristice în ansambluri. Unisonurile accentuate din orchestră, care dublează vocea, contrastele dinamice pronunțate, scot în evidență partida lui de Silva în terțetul din actul II, atribuind muzicii un caracter crud, amenințător.

Melodiile lui *Ernani* ne atrag prin energia și bogăția lor ritmică. Această însușire a stilului

melodic verdian iese în evidență îndeosebi în ansamblurile finale. Scriitura compozitorului se dezvăluie clar și în corurile din *Ernani*, marcată îndeosebi în corul tîlharilor din actul I:

74

Allegro

Cor *pp*

Orch. *sempre staccato e sotto voce*

Quando not- te il cie- lo co- pra, tu neav-rai cam- pag- nial' op- ra
Cînd ve- ni - va noap- tea, ia- rîsi tu ne vei a- vea to - va - rîsi

p

În *staccato-v* plin de încordare ar acestui ansamblu vocal la unison nu sînt greu de observat atît trăsăturile viitorului cor al răpirii din *Rigoletto*, cît și ale scenei conjurației din *Vecerniile siciliene*. Este excelentă scena dinamică a conjurației din actul III și culminația ei, corul amenințător *Si ridesti*.

Nu este întîmplător faptul că scenele cu conjurații ocupă un loc atît de improtant în operele lui Verdi. Acestea nu sînt numai scene misterioase de efect, tribut plătit gusturilor romantice ale vremii. În memoria italienilor — contemporani cu Verdi — mai erau încă vii adunările secrete ale carbonarilor. Nu degeaba în drama *Giouanni di Protida* de Niccolini, scena din capelă, în care cîntă corul poezilor-conjurați, era întîmpinată cu manifestații patriotice furtunoase. Credem că și Verdi în operele lui, care nu erau scutite de influența dramelor patriotice contemporane, s-a inspirat din aceleași imagini.

Situațiile dramatice din *Ernani* sînt pregnante și bogate în acțiune. Nu încapă îndoială că în această privință, pe Verdi l-au ajutat calitățile teatrale ale dramei lui Hugo, despre care Laroș spune că este „poetul ale cărui lucrări se pretează a fi transformate în operă mai mult decît acelea ale oricăror poeți cîți au fost sau vor fi cîndva pe lume”; aceasta, pentru uimitorul lui artă de a lega și dezlega nodul intrigii, pentru inepuizabila lui aptitudine de a inventa situații izbitoare și zguduitoare. Poate că tocmai datorită acestui fapt a realizat Verdi în *Ernani* acea unitate dintre muzică și acțiunea de pe scenă, care este atît de caracteristică pentru operele lui din perioada de maturitate. Verdi creează în *Ernani* mari scene dramatice, care îmbină într-un singur tot numerele solistice și ansamblurile. Așa este, bunăoară actul III, cel mai impresionant din întreaga operă. Meditativul

75

recitativ-monolog al lui Carol V din cavoul lui Carol cel Mare, reflecții asupra deșertăciunii vieții omenești, ne introduce în scena conjurației cu sumbra ei energie și cu ritmica ei nervoasă. În ansamblul care urmează, atinge o mare forță emoțională ruga Elvirei, care-l imploră pe Carol să-i ierte pe conjurați:

Allegro agitato

Elvira

Ai! si - gnor se t'e con - ces - so ii rna - ggio - re d'o - gni
tro-no, oue - sta pol- vi-re ne- glel ta or con- fon- di col per do - no sia
lo

Carlos

sprez z_o tua ven - det țș cheli ri mpr so corn-pi - rs!
Ta- ci, o

Elvira

don ■ na. Ah! no, «w sia, parlo ti ciei



Această patetică melodie, care îmbină plasticitatea cantilenei cu flexibilitatea intonațiilor vorbirii, este plină de expresivitate dramatică, nouă pentru opera italiană. Ea constituie o excelentă pregătire emoțională a culminării actului III, acel cor final avîn-tat, în ritm de marș, care a servit pentru susmenționata transcripție a lui Liszt. Acest cor, care prin limbajul său muzical nu se prea deosebește de cele precedente, produce o puternică impresie datorită faptului că este justificat din punct de vedere dramaturgie. Aici nu mai este vorba de simpla confruntare a unor situații contrastante, ci de o autentică dezvoltare dramatică.

Nu mai mică este expresivitatea pe care o realizează Verdi în actul IV. În terțetul final sînt trei imagini de sine stătătoare: bucuria senină a Elvirei, după care vine deznădejdea, îngrijorarea și suferința lui Ernani, apoi destinul implacabil din intonațiile răzbunătorului de Silva.

*

76

Operele care au apărut în anii următori, după *Ernani*, n-au mai atins același nivel artistic: ele sînt mai palide, deși aproape fiecare conține multă muzică expresivă; cu toate acestea se vede limpede căutarea unor noi mijloace de expresie dramatico-muzicale.

Eșecurile relative din această perioadă se explică în mare măsură prin starea precară a sănătății lui Verdi. Munca neîntreruptă, adesea încordată și înfrigurată, precum și numeroasele călătorii prilejuite de reprezentarea operelor sale, erau grele pentru organismul bolnăvicios al compozitorului. Verdi era adesea bolnav; în special, accesele de reumatism acut îl obligau să nu părăsească patul luni în șir. Desigur că atît nenorocirea personală care-l lovide, cît și sănătatea pe care și-o zdruncinase n-au putut să nu aibă repercusiuni asupra caracterului lui Verdi. După amintirile poetului Antonio Ghislanzoni — autorul de mai tîrziu al libretului *Aidei* de Verdi — amintiri datînd din 1846, compozitorul producea pe atunci impresia unui om dezechilibrat, repezit, pătimaș, cam brutal, cu mișcări bruște, dar cu o privire sinceră, care inspira simpatie. Ghislanzoni povestește că, în perioada aceea, Verdi avea înfățișarea unui om bolnăvicios și plătînd, încît prietenii săi erau îngrijorați de viața compozitorului.

Credem, totuși, că principalele cauze ale eșecurilor de creație trebuie căutate nu atît în indispoziția compozitorului, cît în împrejurări de ordin creator. În anii aceia, activitatea lui Verdi se desfășura sub semnul unor căutări perseverente de librete și al muncii asidue asupra dramaturgiei lor. Cu toate acestea, el nu izbutea să obțină rezultatele dorite. Îl împiedica, desigur, și marea grabă în munca lui pentru teatre, acestea cerînd mereu noi opere de la compozitorul care începuse să se bucure de mare popularitate.

Înapoiat la Milano după premiara lui *Ernani*, Verdi a continuat să caute noi teme pentru opere. Dintr-o scrisoare către de Mocenigo (29 iunie 1843), aflăm că unul din subiectele care-l atrăgeau pe Verdi era *Cola di Rienzi*. „E un subiect splendid, dar poliția nu-i va da drumul”, — scria compozitorul. Verdi a vrut să scrie o operă după tragedia uitată *Attila* de Werner. După spusele compozitorului, el a găsit în acest subiect „mult” material „splendid, de efect”. Dar Teatrul *San Carlo* din Neapole i-a propus lui Verdi să scrie în colaborare cu poetul Cammarano o operă după tragedia *Alzira* de Voltaire. Pe Verdi îl atrăgea

77

perspectiva de a lucra cu Cammarano, libretistul operei *Lucia di Lammermuir* de Donizetti, extrem de populară pe vremea aceea. „Sînt acuzat că-mi place zgomotul și că mă port urît cu vocile, îi scria Verdi lui Cammarano în legătură cu munca pe care urmau s-o înceapă la *Alzira*. Să nu dați atenție acestor acuzații. Să dați dovadă de pasiune în libretul dv. și veți vedea că voi scrie frumos” (23 mai 1844).

Realizarea ambelor proiecte a fost amînată pentru cîtva timp din cauza compunerii unei opere pentru Roma. Ar fi fost greu să alegi un subiect mai puțin potrivit pentru teatru, pentru

alcătuirea unui libret de operă, decât tragedia *Cei doi Foscari* de Byron. Totuși, după cum se știe, Verdi mai meditatase și înainte la acest subiect. Tragedia lui Byron se născuse din experiența eroicelor războaie revoluționare ale carbonarilor; el o scrisese sub impresia imediată a zdrobirii revoluției carbonarilor de la 1821. De aici rezultă tristețea fără liman a tragediei *Cei doi Foscari*.

„Fără vreo judecată sau instrucție, scria Byron în 1821, de aici, precum și din alte regiuni ale Statului Papal, au fost izgoniți mulți dintre cei mai buni cetățeni, printre care numeroși prieteni personali ai mei, încât acum aici e derută și mîhnire. Pe cît este de dureros să vezi asemenea evenimente, pe atît este de trist să scrii despre ele”¹. Byron spunea că *Cei doi Foscari* este o piesă „strict istorică”. După propriile lui cuvinte, în redarea unora dintre cele mai întunecate pagini din istoria Italiei, poetul își propusese scopul de „a fi tot atît de simplu și de sever ca și Alfieri”.

Byron a ales un subiect din istoria Veneției secolului XV: perioada de cumplită tiranie a „Consiliului celor zece”. În centrul piesei se află două personaje tragice și nobile, Foscari-tatăl și Foscari-fiul, înconjurați de dușmani. Punîndu-și viața în primejdie, tînărul și înflăcăratul patriot Jacopo Foscari se înapoiază cu de la sine putere din locul îndepărtat în care a fost exilat, pentru a-și revedea orașul natal. Tatăl său, bătrînul doge al Veneției, Francesco Foscari, este nevoit să-și condamne fiul la exil pe viață. Dar Jacopo moare otrăvit de dușmani în închisoare. În urma unor intrigi, bătrînul Foscari este înlocuit; el moare aflînd că a fost ales doge un dușman înverșunat al lor, Loredano, care i-a împins pe amîndoi la pieire.

¹ Byron — „Opere alese”. Moscova, 1953, pag. 458.-

78

Piesa lui Byron l-a atras pe Verdi prin eroicul ei viguros, prin înălțătorul ei patos patriotic. Nu mai puțin l-a atras în tragedia byroniană și conturarea profundă și puternică a caracterelor personajelor. Dar Verdi n-a ținut seamă de părțile slabe ale piesei: lipsa de contraste pregnante, caracterul static al acțiunii dramatice. Dacă tragedia ar fi fost prelucrată în mod radical și meșteșugit pentru a constitui un libret de operă, poate că s-ar fi obținut rezultate pozitive; dar Piave, care primise însărcinarea să întocmească libretul, a mers pe aceeași cale ca și în *Emani*, urmînd aproape fără nici o abatere desfășurarea piesei.

Monotonia unui libret sumbru și supraîncărcat cu detalii, greșit scoase în evidență, n-a putut să nu aibă repercusiuni și asupra muzicii operei *Cei doi Foscari*.

Verdi a lucrat la această operă fără avîntul extraordinar cu care crease *Nabucco*, *Lombarzii* și *Emani*. Lucrul progresa încet și din cauza indispoziției compozitorului. Cu toate acestea, scrisorile lui Verdi către Piave dovedesc atenția permanentă a compozitorului pentru libret, pentru întruchiparea scenică și muzicală a tragediei lui Byron. Într-una din scrisori, de exemplu, Verdi spune că, în textul scris pentru un ansamblu, comportarea și gîndurile personajelor nu sînt suficient de diferențiate. Verdi vrea ca duetul din primul act să fie mai scurt, pentru că cu el se încheie actul. Ii dă libretistului sarcina să scrie pentru actul III un cor al gondolierilor: „Căutați să faceți în așa fel ca acest cîntec al gondolierilor să fie însoțit de un cor al poporului”. Compozitorul arată totodată că acțiunea trebuie să se petreacă spre seară pentru că la această oră este posibil efectul apusului soarelui, „care întotdeauna este așa de frumos” (23 mai 1844).

Verdi a terminat opera abia spre toamna anului 1844. La 3 noiembrie 1844 a avut loc premiera *Cei doi Foscari* la Teatrul *Argentina* din Roma. Deși opera n-a mai avut succesul răsunător al lui *Emani*, ea a fost bine primită de public și s-a bucurat de aprecieri pozitive din partea presei. Opera *Cei doi Foscari* a fost foarte apreciată de Donizetti, care, după cum se spune, a declarat după audiția ei: „Acest om este genial. El își găsește greu temele. Dar atunci cînd găsește o temă, ne-o arată în așa fel, încît n-o mai putem uita niciodată”¹.

F. Bonavia — „Verdi”, London, 1947, pag. 35.

79

Totuși, această operă a lui Verdi, cu coloritul ei sumbru și monoton, este cu mult inferioară lui *Emani* nu numai în ceea ce privește pregnanța dramaturgiei, ci și în ceea ce privește materialul melodic, deși conține episoade cu muzică minunată și cuceritoare prin sinceritatea ei. Cele mai reușite pasaje dramatice ale operei sînt paginile legate de bătrînul Foscari, începînd cu prima scenă și aria dogelui *O vecchio cor che batti* (*O, inimă bătrînă care bați*) și terminînd cu remarcabila scenă coiclusivă a operei, cînd clopotul catedralei San Marco anunță alegerea noului doge.

Lui Verdi i-a izbutit în mare măsură și caracterizarea lui Poscari-fiul. Deosebit de frumoasă este prima cavatină patetică a acestuia, ce trece într-o cabaletă eroică, precum și cuvintele adresate de el luminoasei și scumpei lui Veneții — episod născut din versurile inspirate ale lui Byron:

E neschimbat pămîntul, cerul, marea, Orașul nostru strălucit, măreț, Cu lainice biserici, catedrale, Gălăgioasa, vesela Piazza. Necunoscuți domnesc aici, condamnă Cu ghiotura pe alți necunoscuți

{*Cei doi Foscari*, actul 1)

Nu este întîmplător faptul că Verdi crează pentru cavatină patriotică a lui Jacopo o melodie care se apropie atît de mult — prin intonațiile ei — de cîntecul popular italian¹:

W

yHJj'pr .Pif — ^HPPPfl_pU=pș=5

Dai piu re- mo - to e- si

g/io sul la-li del de- si - o



¹ Această melodie este înrudită cu cântecele populare italiene și prin salturile ei caracteristice de sextă, și prin „deplasarea” timpilor tari’ (vezi exemplele de la pag. 132. Dăm traducerea: „Dintr-un exil îndepărtat, gîndul meu se avînta spre tine pe aripile iubirii. .

80



Barcarola corală de la începutul actului III este scrisă și ea cu pasiune creatoare¹:



Ta ce ii ven-toi oue-ta on-da mi te un au-ra /ac-ca^ -



Un element esențial nou în dramaturgia operei *Cei doi Foscari* îl constituie folosirea pe scară largă a legăturilor tematiche: o serie de anumite motive sînt legate de diferite personaje, de sentimentele și faptele lor. Caracterizarea „Consiliului celor zece”, meditațiile dogelui, zbuciumul Lucreției, deznădejdea lui Jacopo își au temele lor în operă.

Opera *Cei doi Foscari* nu poate fi considerată în mod hotărît drept o izbîndă a lui Verdi în domeniul creației. Dar această operă — îndepărtată predecesoare a lui *Simon Bocca-negra* —

are numeroase trăsături de valoare, care se dezvoltă în operele de maturitate ale compozitorului.

Peste trei luni de la premiera operei *Cei doi Foscari*, Verdi a terminat opera lui următoare, *Ioana d'Arc (Giouanna d'Arco)* pe un libret de Temistocle Solera, întocmit după drama *Fecioara*

¹ Vîntul s-a potolit, valurile sînt liniștite, le mîngîie aerul străveziu; gondolierul pune cu curaj mîna pe vîsle".

6 — Giuseppe Verdi

81

din Orleans de Schiller. Adaptînd drama lui Schiller pentru scena lirică italiană, Solera a introdus în subiect o serie de modificări care n-au folosit lucrării; nici introducerea intrigii de dragoste între Ioana d'Arc și regele Franței, nici schimbarea personajelor schilleriene, provocate de această licență a libre-tistului, nu pot fi considerate realizări fericite. De altfel, opera lui Verdi, scrisă în grabă și extrem de inegală în ceea ce privește calitățile artistice, este, în ansamblu, mai slabă decît predecesoarele ei, deși alături de episoade de mică însemnătate, are pagini de muzică excelentă, demne de reținut.

În *Ioana d'Arc* s-a manifestat mai viu decît în operele precedente ale lui Verdi influența lui *Wilhelm Teii* de Rossini (acest lucru este relevat de numeroși cercetători ai creației compozitorului). Aceasta se observă îndeosebi în cel mai frumos episod din operă, uvertura, cu coloritul ei romantic, precum și în prima scenă a prologului și în introducerea instrumentală la actul I.

Frumoasa uvertură este construită pe alăturarea a două teme contrastante: dintre care prima sumbră, emoționantă și patetică, accentuează caracterul luminos și pastoral al unui *Andante* elegant pentru suflători solo.

Ambele teme, precum și muzica victorioasă și triumfătoare de la sfîrșitul uverturii exprimă programul concis al lucrării. Ar fi ușor de presupus o legătură între aceste teme și imaginile principale din operă: deruta în fața nenorocirii ce se abate asupra țării și chipul luminos al Ioanei, fata de la țară, și Ioana, eroina care a adus victoria Franței. Dar între operă și uvertură nu există legături tematice.

Printre cele mai frumoase pagini ale operei figurează și corurile. De exemplu, este excelentă din punctul de vedere al dramaturgiei prima scenă a prologului, cu coloritul ei sumbru și romantic. În scriitura corală a acestei scene (tabăra francezilor), Verdi realizează o mare putere de expresie, redînd în mod viu în muzică o succesiune de emoții — deznădejdea, mînia, frica — provocate de victoriile dușmanului. Nu mai puțin impresionante sînt și episoadele de ansamblu din actul II, în special finalul dramatic, cînd poporul întăritat cere moartea Ioanei.

Alături de arii și cabaletе, destul de neinteresante, în *Ioana d'Arc* se întîlnesc și melodii, cu caracter de romanță, noi pentru Verdi. Așa este cavatina poetică a lui Carol, care pre-

82

vestește eleganța melancolică a partidei vocale a lui Riccardo din *Bal mascat*.

* Premiera operei, care a avut loc la teatrul *La Scala* din Milano, la 15 februarie 1845', s-a desfășurat cu succes. Dar,

¹ judecînd după aprecierile entuziaste ale presei, Verdi a datorat acest succes în mare măsură minunatei interpretări date de Frezzolini, pentru care scrisese rolul Ioanei. Succesul operei s-a dovedit a fi de scurtă durată, deși la încercările de reluare a acestei lucrări în rolul Ioanei au cîntat cîntărețe ilustre ca Teresa Stolz și Adelina Patti.

După premiera *Ioanei d'Arc*, Verdi și-a reluat colaborarea cu Cammarano la *Alzira*, dar, din cauza bolii, pînă în primăvară n-a putut să înceapă compunerea operei. La premieră (12 august 1845, la teatrul *Sari Carlo* din Neapole), *Alzira* a fost primită

< în general bine, dar, mai tîrziu, n-a mai avut succes și a fost scoasă definitiv de pe afiș. Verdi

personal a considerat *Alzira* drept un eșec din punctul de vedere al createi. Munca asupra acestei opere fusese stingherită în mare măsură de boala compozitorului. După propriile lui cuvinte, Verdi a scris-o „în mod mecanic și fără efort”.

Cu totul altfel a lucrat la partitura operei sale următoare — *Attila* — al cărui subiect îl atrăgea de mult.

Gpera era destinată teatrului *La Fenice* din Veneția. La * început se proiectase scrierea libretului de către Piave, care primise de la compozitor însărcinarea de a traduce din limba germană drama lui Werner și de a citi cartea D-nei de Stael despre Germania. Verdi spera că libretul va crea „caractere noi”. Dar nefiind, probabil, pe deplin satisfăcut de ceea ce făcuse Piave, Verdi i-a transmis libretul lui Solera. Nici unul din libretistii lui Verdi nu izbutea să întruchipeze ideile patriotice

î cu atîta putere de convingere și temperament, cum făcuse Solera în *Nabucco* și în *Lombarzii*. Firea ușuratică și dezechilibrată a poetului dăuna adesea muncii lui. Așa s-a întîmplat și în cazul de față. Atît Verdi, cît și Solera lucrau cu pasiune la *Attila*, poetul însă a plecat pe neașteptate la Barcelona, și compozitorul a obținut de la

¹ Reluată în 1847 sub titlul nou, *Orietta* din Lesbos, opera s-a cîntat cu un libret complet schimbat sub presiunea poliției austriece. Acțiunea a fost strămutată în Grecia antică; din libret a fost eliminat tot ce amintea de lupta pentru patrie și libertate.

83

el cu mare greutate manuscrisul neterminat. Libretul lui *Attila* s-a întors la Piave pentru a fi desăvîrșit.

Pe cînd crea *Attila*, Verdi studia nu numai materiale literare. El avea de gînd să plece la Roma pentru a mai vedea o dată chipul lui Attila din frescele Vaticanului, figură care i se întipărise în minte. Boala l-a împiedicat însă să-și realizeze această intenție. La rugămintea lui, în vederea premierei operei, un prieten din Roma, sculptorul Luccardi, a studiat în amănunțime portretul lui Attila și i l-a descris. Este ușor de înțeles că Verdi a lucrat cu pasiune la un subiect ce povestea nenorocirile suferite de Italia de pe urma migrațiunii popoarelor, precum și dîrzenia eroică a Romei. În muzica înflăcărată, energică, pe alocuri chiar dură, din *Attila*, s-a manifestat din nou cu vioiciune spiritul lui Verdi ca tribun al poporului, ©pera are multe melodii simple, eroice, ușor de reținut; așa este, de exemplu, cabaletta patriotică a Odalettei, o melodie care-i înflăcăra pe Italieni. A provocat manifestații patriotice și fraza de largă respirație a lui Aetiu din duetul cu Attila, de care am vorbit mai sus („Ia-ți lumea întreagă, numai Italia să mi-o lași mie!”):

Mosso quasi allegro



k *Vrai tu l'u-ni - ver - so, re-sti l'I - ta - Ha, re-sti l'I - ta - li - a a me!*

Muzică de acest gen se mai auzise și înainte în ©perele lui Verdi. Dar *Attila* are și trăsături noi, interesante. Verdi folosește pe scară mai largă posibilitățile teatrale ale orchestrei. Printre cele mai frumoase episoade ale operei trebuie amintită scena simfonică impresionantă a furtunii și marea scena a întemeierii Veneției (prologul).

La 17 martie 1846, *Attila* a fost reprezentată la Veneția cu un succes tot atît de mare ca și al primelor opere patriotice ale lui Verdi. însuși compozitorul a rămas mulțumit de lucrarea sa și înclina chiar cîtva timp să considere *Attila* drept cea mai frumoasă operă a sa. În atmosfera mișcării revoluționare în creștere, un șir întreg de ani, această operă a fost reprezentată și la alte teatre, bucurîndu-se mereu de aceeași primire înflăcărată.

84

După spusele lui A. Bonaventura, contemporan cu Giuseppe Verdi și biograf al lui, „opera *Attila*, chiar dacă era interpretată de artiști slabi, care nu știau decît să mormăie, era primită de fiecare dată cu aplauze din partea publicului, pentru care caracterul dur al muzicii și al interpretării nu prezenta însemnătate; pentru el era important să simtă cum îi intră în suflet

aceste cîntece puternice și înflăcărâte, aceste tempouri vijelioase, aceste cadențe expresive; să ia parte la interpretare, fredonînd ceea ce cîntau artiștii, iar la ieșire să repete aceste melodii ușor ele reținut, cu gîndul la evenimentele ce se apropiau, urmînd să se dezlănțuie în adorata lui patrie".

A. Bonaventura — „Verdi", op. cit., pag. 59.

85

VII

„MACBETH". PRIMA CĂLĂTORIE ÎN STRĂINĂTATE

Exact după un an de la premiera operei *Attila* la Veneția, (14 martie 1847), la teatrul *La Pergola* din Florența, a fost reprezentată prima operă a lui Verdi pe un subiect de Shakespeare, *Macbeth*¹.

Entuziasmat din copilărie de Shakespeare, Verdi a lucrat la *Macbeth* cu deosebită pasiune. El personal a întocmit libretul în proză, l-a împărțit pe acte, scene și numere și abia după aceea i l-a predat lui Piave pentru versificare. După cum atestă

¹ Mult mai tîrziu, peste 17 ani, Verdi a revizuit opera *Macbeth* pentru a fi executată la Paris.

Premiera acestei opere în noua versiune a avut loc la 21 februarie 1865 la *Theatre lyrique* din capitala Franței. Lăsînd actul I neschimbat, Verdi a înlocuit în actul II o arie mai slabă, cu frumoasa arie a lady-ei Macbeth; mult mai expresivă este în noua versiune și partea lui Macbeth din scena apariției spiritului lui Banquo. Cea mai mare parte a actului III, cu pantomima-balet a spiritelor rele, a fost scrisă de asemeni din nou, ca și corul exilaților scoțieni din actul IV și scena finală a luptei, cu impresionanta fugă orchestrală. Desigur că înlocuind părțile cele mai puțin reușite ale operei cu o muzică nouă, Verdi a mărit valoarea artistică a scenelor și episoadelor respective. Dar, din această transformare parțială cu toate marile calități artistice ale muzicii noi, a rezultat o inegalitate stilistică. Poate că din punctul de vedere al unității dramaturgiei, cea de-a doua versiune este inferioară celei dinții.

Totuși, analizînd opera, noi ne vom sprijini mai ales pe cea de-a doua versiune, care este mai răspîndită.

86

E. Muzio \ care era în acei ani un însoțitor permanent al compozitorului, Verdi lucra la această operă în fiecare ?i de la orele opt dimineața pînă la miezul nopții.

În *Macbeth*, Verdi și-a pus probleme cu totul noi pentru opera italiană din acea vreme. Aceasta este o operă fără obișnuita intrigă de iubire. *Macbeth* este o experiență nouă și îndrăzneată în creația lui Verdi, experiența dezvăluirii prin muzică a vieții spirituale a omului, reprezentînd un prim pas spre crearea dramei muzicale psihologice (trebuie să observăm că Verdi a realizat acest lucru înainte ca Wagner să-și fi început activitatea reformatoare).

La întocmirea libretului, Verdi și-a concentrat atenția asupra liniei principale a subiectului, prescurtînd și uneori excluzînd unele scene legate de personajele secundare. Dar la Verdi personajul principal nu mai e Macbeth; caracterul lui e simțitor simplificat în operă. Eroul central al operei este geniul rău al lui Macbeth, femeia care își îndeamnă soțul să comită crime perfide. Tipul demonic al lady-ei Macbeth, cu voința ei de fier și cu nemărginita ei sete de putere, precum și chinurile conștiinței sale pătate de crimă, găsesc o expresie puternică în muzica lui Verdi.

¹ E. Muzio, dirijor de operă, elev și prieten apropiat al lui Verdi, era liul unui cizmar sărac din Busseto. Ca și Verdi la timpul său, datorită concursului lui Antonio Barezzi, E. Muzio a avut posibilitatea să studieze muzica cu Provesi, pe urmă, cu ajutorul lui Barezzi, el a plecat la Milano . pentru a-și continua studiile sub conducerea lui Verdi. Patriot convins, participant la revoluția din Milano de la 1848, după venirea reacțiunii, Muzio a fost nevoit să emigreze din Italia.

Scrisorile lui E. Muzio către A. Barezzi, ne dau informații prețioase despre Verdi ca pedagog. Ele mai sînt interesante și din alt punct de vedere:

după cum arată Muzio, Verdi îi preda după sistemul lui Lavigna. În felul acesta, avem posibilitatea să cunoaștem mai de aproape caracterul studiilor tânărului Verdi sub conducerea lui Lavigna. Incepând cu maeștrii italieni vechi (în special după ce a studiat cu minuțiozitate opera lui Corelli), Muzio a trecut la studierea clasicii germani: Mozart, Haydn, Beethoven și Schubert. Totodată, Verdi îi cerea elevului său să frecventeze în mod regulat teatrul de operă, alegând personal, cu grijă, operele. Plin de entuziastă recunoștință, Muzio îi scria lui Barezzi că Verdi este extrem de ocupat și nu ia elevi care ar putea să-i plătească mult, dar că pe el, „băiat sărac”, îl învață în mod gratuit, lucrând cu el în fiecare dimineață câte patru ore în șir,

87

De s-ar sflrși cînd s-a făcut, atunci Mai bine-t cit mai grabnic să se facă... De-ar fi scutit omorul de urmări Și, săuîrșit, izbinda și-ar păstra-o; De-ar fi această lovitură iotul, Și-aci i-ar fi-nceputul și-ncheierea, Pe-acest al vremilor liman și vad, Mi-aș pune-n joc și viața de apoi. Dar pricini de-astea-s judecate-aci. Noi dăm doar sîngeroase-nvățăture, Și cînd sînt învățate, se întorc Să-l pedepsească pe născocitor. Dreptatea asta fără părtinire Ne-mbie chiar la propriile buze Fiertura cupei noastre de otravă.

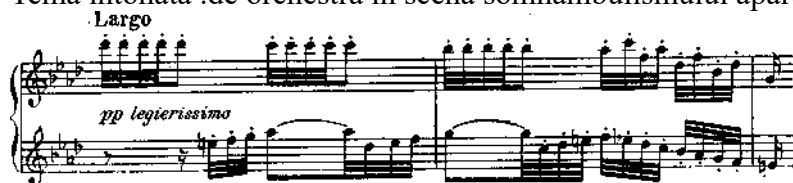
(Shakespeare, *Macbeth*, actul I, scena VII) >

Cuvintele puse de Shakespeare în gura lui Macbeth sînt cheia conținutului ideologic al tragediei: în fărâdelegile însăși stă ascuns începutul pedepsirii ei. Verdi a exprimat în lucrarea sa tocmai această idee profund umană a marelui dramaturg. Introducînd din plin în operă nuanțe psihologice complexe, Verdi lărgeste cercul de mijloace artistice, își îmbogățește limbajul muzical. Un element principal nou în *Macbeth* este tratarea recitativului. Verdi realizează o mare forță dramatică în declamația pe fond muzical, deși îi supraapreciază însemnătatea artistică, admițînd predominanța acestei maniere în episoade atît de importante, ca scena dintre lady Macbeth și soțul ei (actul I) și scena somnambulismului. „Să aveți în vedere, — îi scrie Verdi lui Cammarano cu prilejul executării acestor episoade, — că opera are două scene principale. Dacă ele se pierd, opera cade; aceste scene *nu trebuie cîntate de loc*, ci jucate și declamate cu o voce foarte sumbră și neclară; fără aceasta nu se poate produce impresie. Orchestra e sordinată” (23 noiembrie 1848), Verdi subliniază în remarcile cu privire la interpretările celor două scene, că ele *trebuie* executate cu vocea pe jumătate, uneori în șoapte misterioase, cît se poate de slab, scoțîndu-se în evidență numai unele fraze.

¹ *Shakespeare*. „*Macbeth*”. Traducere de Ion Vinea. E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toți, 1957, pag. 25. — N. T.

88

Orchestra capătă în *Macbeth* o nouă însemnătate. Luînd parte activă la dramă, ea redă stările sufletești ale personajelor, creează atmosfera emoțională a acțiunii, pe alocuri realizează scene pitorești (scena prezicerii vrăjitoarelor din timpul furtunii de la începutul operei; scena finală a luptei: fuga orchestrală). Este deosebit de important rolul orchestrei în momentele esențiale din punct de vedere psihologic ca scena somnambulismului și aceea a uciderii lui Duncan. Tema intonată de orchestră în scena somnambulismului apare întîia oară în uvertură:



Aici se observă și atmosfera generală a scenei — liniștea adîncă a nopții — și redarea plastică, teatrală a mersului de somnambulă a lady-ei.

Nu mai puțin elocventă este orchestra și în episodul-recitativ *Andante* din scena dintre lady Macbeth și soțul ei (actul I), pe care am menționat-o mai sus: starea sufletească chinuitoare a

lui Macbeth, care și-a pus în gând să-l ucidă pe Duncan':

¹ Baza acestui episod din libret o constituie două fragmente din tragedia lui Shakespeare: *Macbeth*:

, Acum,

Pe-o față a lumii, firea pare moartă Și vise rele-nșeală somnu-n vălu-i. (*Actul II, scena I*)²

Macbeth:

Gîndul meu, In care-omoru-i doar o nălucire, îmi zdruncină-ntr-atît de rău făptura Că mi se-ntuneacă simțirea toată. Și tot ce nu-i, e-aevea pentru ea I

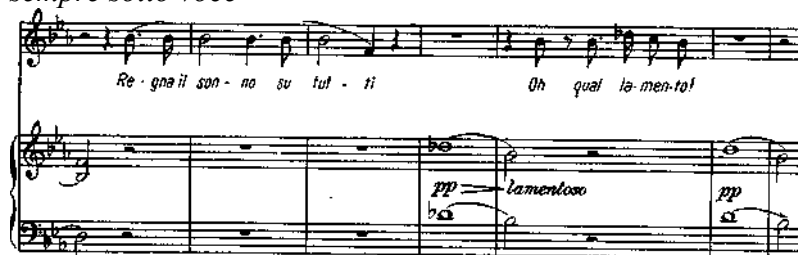
(*Actul I, scena III*)³

² Shakespeare. — „Macbeth” op. cit., pag. 45. — Â'. T. . ³ Ibidem, pag. 21. — N. T.

89

Jf (J* ^			bo r	rTi			-pe-- -----
J O i<r i>"liî	o	t	r»	o	a	y	TT_
	^	PP					
	1;..^	o		°	+n--- ---	o	

sempre sotto voce



Pentru dramaturgia operei, acesta este un moment foarte important. Verdi atribuie muzicii acestui episod aceeași însemnătate pe care Shakespeare a atribuit-o cuvintelor ucigașului Macbeth:

Un glas mi s-a părut c-aud strigîndu-mi: „Să nu mai dormi!” Macbeth ucis-a somnul, Nevinovatul somn, el, ce desface Fuiorul încîlcit al grijii, somnul; El, moartea fiecărei zile-a vieții, El, scaldă grelei trude și balsamul Durerii sufletești, a doua masă A marei firi, și la ospățul vieții Cel mai de seamă fel.

(*actul II, scena II*)¹

I

Verdi găsește impresionanta formulă ritmică-intonațională a „vrăjii”, pentru prezicerea vrăjitoarelor (actul I), care a împins-o pe Macbeth pe calea nelegiuirilor: tin temp® solemn de imn îmbinat cu o mișcare „moartă”, fantomatică, din terță în terță:

¹ Shakespeare. — „Macbeth”, op. cit., pag. 50 — N. T.

Andante sostenuto
Intia vrăjitoare: (profetic) *A doua vrăjitoare*

Sal - ve, o Mac - bet - to, di Gla - mis si re! Sal - ve, o Mac - bet - to,

A treia vrăjitoare *f*

di Cău - dor si - re! Sal ve, o Mac - bet - to, di Sco - zia - re!

Intia- vrăjitoare:

Macbeth, mărire ție, than de Galamis

A doua vrăjitoare:

Macbeth, mărire ție, than de Cawdor!

A treia vrăjitoare:

Macbeth, mărire ție, vei fi rege! *

Verdi recurge însă la alte procedee dramatico-muzicale pentru a reda caracterul sinistru al toastului lady-ei Macbeth, rostit în sănătatea lui Banquo, care tocmai fusese ucis. „Brin-
 1 Shakespeare. „Macbeth” op. cot. pag. 15. — N. T.

93

disi"-ul' lady-ei Macbeth (actul II) ar fi putut să aibă rezonanța unuia din numeroasele cîntece de petrecere, dacă n-ar fi avut accente prea aspre, care ascut melodia, dacă linia melodică nu s-ar fi întrerupt, dacă n-ar fi existat treceri neașteptate de la pp la ff:

Brillante

Si col - mi ii ca - ll' - ce di vi ■ noe

con forza marcato *tr*

- lei to. na - scs ii di - lei ■ lo muo - ja ii do - lor

Dar dramatismul situației imprimă acestui cîntec, care sună ca o îndrăzneță provocare, o nuanță infernală și grotescă, apropiindu-l de fantasticul romantic al iureșului vrăjitoarelor dintr-o simfonie de Berlioz. Cîntecul devine înfiorător atunci cînd este reluat după apariția spectrului lui Banquo la ospăț. Caracterul sinistru al toastului este accentuat și de acompaniamentul orchestrei: mersul descendent din semiton în semiton al fagotului. Trebuie relevat în mod special rolul scurtelor motive, prezente în scriitura orchestrală a operei *Macbeth* și care sînt caracteristice pentru operele de mai tîrziu ale lui Verdi. Vom indica

salturile melodice ascendente, neliniștite și întunecate, caracterizînd lumea forțelor transcendente care-o împing pe Macbeth pe calea crimei. Una dintre cele mai expresive intonații

¹ „Cînd vinul umple cupa, se naște veselie, încetează suferința”.

94

din operă, care o însoțește adesea pe lady Macbeth, este secunda mică descendentă ce produce impresia unui suspin de durere; ea răsună stăruitoare în scena cînd lady Macbeth rătăcește, noaptea, dormind (actul IV):

Andante assai sostenuto



Subliniată ritmic, aceeași intonație se aude și în splendidul cor al exilaților scoțieni (la începutul actului IV), care-și plîng patria nenorocită și pe copiii lui Macduff uciși de Macbeth¹:



Lucrînd la *Macbeth*, Verdi a dat dovadă de o adîncă înțelegere a scenei, înțelegere atît de caracteristică pentru el în lucrările de maturitate.

Sînt extrem de interesante exigențele lui Verdi față de • înfățișarea scenică a lady-ei Macbeth, pe care el le expune în suscitată scrisoare adresată libretistului Cammarano cu prilejul reprezentării proiectate a operei la Neapole. „Ați distribuit rolul lady-ei Macbeth cîntăreței Tadolini, și sînt foarte mirat că ea l-a acceptat. Cunoașteți admirația mea pentru Tadolini, și ea însăși o cunoaște. Dar cred că în interesul nostru comun, ea

¹ Corul pe care-l cităm în cea de-a doua versiune depășește — prin maturitatea stilului — nivelul celorlalte episoade corale din *Macbeth* (deși, scris în spiritul cantabilității belliniene, corul exilaților scoțieni produce o excelentă impresie și în prima versiune).

95

trebuie să se oprească și să mediteze. Tadolini are prea mari calități pentru a putea crea acest rol. Poate că aceasta vi se va părea absurd?! Tadolini are un fizic excelent, dar eu aș vrea s-o văd pe lady Macbeth urîță și inspirînd groază. Tadolini cîntă perfect, dar eu aș vrea ca lady să nu cînte; Tadolini posedă o voce superbă, curată, transparentă, puternică, dar eu aș vrea pentru lady un glas înfundat, aspru, întunecat. Tadolini are o voce angelică, dar eu aș vrea ca glasul lady-ei să aibă ceva diabolic”. Ca un autentic compozitor de lucrări care urmau să fie reprezentate pe scenă, Verdi chibzuia și aprecia întregul complex de mijloace muzicale și de expresie teatrală. El personal a comandat de la Londra schițele de costume pentru premiera lui *Macbeth*. De asemeni a corespondat de la Milano cu teatrul *La Pergola*, descriindu-i impresarului, necunosător în materie de istorie, epoca regelui Duncan. Apro-fundînd toate detaliile montării, Verdi a recomandat să se folosească pe scenă lanterna magică — o noutate pe vremea aceea în Italia — dînd indicații exacte cu privire la ivirea spectrului lui Banquo cel asasinat: „Drapat într-o țesătură fumurie, cu părul vîlvoi, el trebuie să aibă la gît răni vizibile”. „Toate aceste considerații, scria Verdi, le-am luat de la Londra, unde această tragedie se reprezintă fără întrerupere de peste 200 de ani” \

Terminînd partitura în februarie 1847, Verdi a plecat la Florența, luînd parte activă la

repetițiile operii. încă pe timpul cînd lucrase la Milano la această operă, într-o scrisoare adresată impresarului Lanari, Verdi dăduse indicații exacte cu privire la distribuție. El voise ca și rolurile secundare să fie cîntate de voci bune, deoarece pentru ansamblurile din *Macbeth* sînt necesari cîntăreți buni.

Cum se întîmpla adesea, printre interpreții operii s-au găsit și nemulțumiți. Cîntărețul care pregătea rolul lui Banquo nu voia să joace în spectrul lui Banquo cel ucis, pentru că acesta inspiră un sentiment de groază. A trebuit însă să i se supună compozitorului. „Cîntăreții, spune Verdi, trebuie să cînte, dar să și joace. A venit timpul să renunțăm la asemenea concesii” (21 ianuarie 1847). Verdi cerea tuturor acelor care luau parte la spectacol o disciplină severă și o supunere oarbă. Cîntăreții cunoșteau bine firea aspră a lui Verdi; mulți îl antipatizau

¹ D. Hussey. — „Verdi”, op. cit., pag. 53—54.

96

și le era frică de el, dar artiștii autentici lucrau sub conducerea lui cu multă pasiune și-i satisfăceau cu plăcere pretențiile, dîndu-și seama că urmărește o interpretare artistică. Este caracteristic pentru Verdi faptul că atribuia jocului realist o însemnătate tot atît de mare ca și cîntatului inteligent. Excelenta artistă Bărbieri Nini, care avea o mare experiență, a trebuit să pregătească timp de trei luni scena somnambulismului, care vreme îndelungată nu-l satisfăcuse pe Verdi. Acesta dorea ca jocul ei să redea intonațiile și mersul lady-ei Macbeth care vorbea și se mișca prin somn.

Premiera operii *Macbeth* a avut un mare succes. Opera a fost bine primită de presă; au fost relevate noile efecte de orchestră și expresivitatea scriiturii declamatoare, deși unii critici i-au reproșat compozitorului că în opera lui domnește o atmosferă „diabolică”.

Verdi personal a fost satisfăcut de *Macbeth*. Era de părere că aceasta este cea mai izbutită dintre operele pe care le scrisese pînă atunci. I-a dedicat opera lui Antonio Barezzi.

Trimițîndu-i partitura operii, Verdi îi scria: „Iată *Macbeth* opera pe care o iubesc cel mai mult dintre toate lucrările mele, și despre care cred că merită cel mai mult să vă fie dedicată Dv.” (25 martie 1847),

în timpul șederii sale la Florența, Verdi l-a cunoscut pe un prieten al lui Manzoni, cunoscutul poet Giuseppe Giusti. Acasă la acesta, Verdi se întîlnea cu oameni remarcabili ai epocii: Giovanni Battista Niccolini și istoricul Gino Capponi; tot la Florența, Verdi s-a apropiat și de cunoscutul sculptor Giovanni Duprez. Au studiat acolo împreună monumentele de artă ale vechiului oraș, creațiile marilor maeștri italieni. Duprez spune în amintirile sale că Verdi se pricepea foarte bine în pictură și sculptură; îi plăcea în deosebi Michelangelo, în fața operelor căruia petrecea ore întregi.

Noii săi prieteni au primit, cu căldură opera lui Verdi. Giusti spunea că, cu cît ascultă mai mult *Macbeth*, cu atît mai clar i se înfățișează calitățile lucrării. Episoadele eroice din *Macbeth*, cu tema luptei împotriva uzurpării puterii, care i-a impresionat pe italieni, au provocat noi manifestații patriotice. Reprezentarea operii *Macbeth* la Veneția, în preajma revoluției de la 1848, a fost considerată drept un mare eveniment social, însuflețit de ideile eliberării, tenorul spaniol Palma jucînd în rolul Macduff, cînta *La patria tradita* (Patria trădată) cu atîta

7 — Giuseppe Verdi

97

însuflețire, încît toată sala i s-a alăturat într-un cor puternic. Manifestației i s-a pus capăt prin intervenția trupelor austriace.

Verdi a petrecut la Florența, în cercul noilor săi prieteni, aproape un an. Din amintirile lui Duprez aflăm că, printre subiectele de operă care-l atrăgeau pe vremea aceea pe compozitor era *Cain*. Figura legendară a lui Cain, cel care a luptat împotriva lui Dumnezeu, îl atrăsese la timpul său, după cum se știe, și pe Byron. Înfierat cu blestemul cerului, primul ucigaș era tratat de poet, după cum s-a exprimat chiar el, nu numai ca „primul ucigaș”, dar și ca „primul

răzvrătit din lume". La Florența, Duprez lucra la o sculptură a lui Cain. „De bună seamă, — își amintește Duprez, — Cain al meu i-a plăcut compozitorului; mândria, chiar sălbăticia lui i-au mers la inimă. Îmi aduc aminte că de Maffei căuta să-l convingă pe Verdi că din tragedia *Cain* de Byron, pe care el tocmai o traducea, s-ar putea face un libret cu situații splendide și cu contraste puternice, corespunzătoare caracterului și temperamentului lui Verdi-compozitorul" ¹. Se pare că Verdi a înclinat spre acest subiect, dar nu și-a mai realizat intenția. Imediat după premiera operei *Macbeth*, Verdi a trebuit să reia lucrul la opera *Hoții* (*I Masnadieri*), pe care Teatrul Regal din Londra i-o comandase încă din anul 1846. Libretul operei, scris după drama cu același nume a lui Schiller, fusese întocmit de Andrea de Maffei. Din păcate, de Maffei, care era un excelent versificator, n-avea talent dramatic și nu cunoștea cerințele scenei, lucru necesar pentru un libretist. Libretul, în care de Maffei a izbutit să găsească unele imagini poetice frumoase și să scrie versuri cu rezonanțe plăcute, în ansamblul lui n-a reușit. Nici Verdi nu era pasionat pentru subiect. Scrisă fără entuziasm, această operă nu se deosebește prea mult de predecesoarele ei mai importante. Câteva numere izbutite (cvartetul de la sfârșitul actului I, duetul Amalia-Karl din actul III, scena întâlnirii lui Karl cu tatăl său muribund, și dramaticul terțet final) nu pot schimba aspectul destul de palid și de șters al întregii opere.

În legătură cu reprezentarea *Hoților*, Verdi a întreprins în 1847, prima sa călătorie în străinătate, fiind însoțit de E. Muzio. Din scrisorile adresate de Muzio lui Barezzi poate fi urmărit drumul parcurs de Verdi: Lombardia, Elveția, Franța, ducatul

¹ O. Duprez. „Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici". Firenze, 1879, pag. 169.

98

Baden-Baden, orașe de pe Rin, Prusia, Austria renană, din nou Prusia, Belgia Franța și, în sfârșit, Londra.

În Elveția, au făcut o ascensiune pe Saint-Gothard, au fost pe malurile lacului Lugano, au văzut capela lui Wilhelm Teii, casa în care a locuit acesta, precum și locul unde a fost ucis Gessler, înrobitorul Elveției. „De la Lucerna și Basel am călătorit noaptea și am văzut multe lucruri minunate, pentru că lumina luna". Dintre monumentele istorice ale Strasbourgului au vizitat celebra catedrală. Au fost și pe malurile Rinului.

La Paris, în drum spre Londra, Verdi n-a petrecut decât două zile ducându-se și la operă, care nu i-a lăsat însă o impresie favorabilă. El preferă opera din Londra celei din Paris; relevă în special excelenta orchestră. Verdi este îneîntat de frumusețea Londrei și de pitorescul împrejurimilor ei.

La 22 iulie 1847, opera *Hoții* s-a cântat la Londra sub conducerea autorului, cu concursul lui Lablache și al celebrei cântă-rețe Jenny Lind. La primele reprezentații opera s-a bucurat de succes, dar curînd a fost scoasă de pe afiș. Ea n-a avut mare succes nici în Italia. Presa engleză a atribuit — nu fără temei — succesul inițial al operei, faptului că din distribuție au făcut parte cântăreți de mare clasă. Cu toate acestea, direcția operei din Londra i-a propus lui Verdi să lucreze acolo în baza unui contract avantajos pe termen de trei ani. Propunerea Operei i s-a părut ispititoare, dar clima Londrei nu-i pria de loc. Respira greu aerul acela îmbîcsit de fum, cărbune și ceață; în plus era legat prin angajamentul de a scrie o operă pentru editură italiană, Lucea.

La înapoiere, Verdi s-a oprit pentru câteva luni la Paris, unde se pregătea premiera operei *Ierusalim* (*Lombarzii* într-o nouă versiune). Trebuie să arătăm că, în noua variantă, adaptată la condițiile scenei pariziene, opera a fost mai puțin reușită. În același timp, Verdi chibzuia subiectul operei pe care urma s-o scrie în baza contractului cu editura Lucea. Alegînd libretul compozitorul ezita între următoarele subiecte: *Avola* — după un basm german de Grillparzer, *Medeea* — după un vechi libret al lui Romani și *Corsarul* — după Byron. Verdi s-a fixat asupra acestuia din urmă (libretul a fost scris de Piave) și după premiera operei *Ierusalim*, care a avut loc la 26 noiembrie 1847, a continuat să lucreze la Paris la opera *Corsarul*.

Aceasta este una dintre cele mai slabe opere ale lui Verdi. Compozitorul se răcise de mult față de acest subiect care-l atrăsese cândva și

99

scrisesse *Corsarul* în grabă, fără entuziasm, deși subiectul ultra-romantic al lui Byron ar fi putut să furnizeze un material bun pentru imaginația creatoare a lui Verdi. Printre momentele reușite ale operei pot fi menționate numai scena patetică din închisoare și romanța poetică a Medorei; în simplitatea elegantă a acestei melodii apropiate de cîntecele populare italiene, se și văd trăsăturile lui Verdi din perioada 1850—1860, care s-au manifestat în *Rigoletto*, *Trubadurul* și *Traviata*. Reprezentat la Triest, la 25 octombrie 1848, *Corsarul* n-a avut succes. Începînd cu reprezentarea *Ierusalimului*, Verdi a stabilit pe un șir de ani relații trainice cu teatrele de operă pariziene, deși n-avea o părere măgulitoare despre opera din Paris: „cîn-tăreți slabi, coruri mediocre și o orchestră submediocră" (9 iunie 1847). După toate probabilitățile, aprecierile exagerat de aspre la adresa operei pariziene se datoresc nemulțumirii și iritației pe care le încerca Verdi, observînd rînduielile de acolo, în primul rînd puterea nelimitată a primadonelor răsfățate. „închipuiți-vă, îi scria Verdi contesei de Appiani, cu care întreținea o corespondență amicală, în fiecare zi sînt vizitat de doi libretști, de doi impresari și de doi editori de muzică (aici ei umblă întotdeauna perechi, perechi) care mă anunță că primadona încheie contractul și consimte la tema libretului și așa mai departe. Credeți-mă că aceasta e suficient ca să te ducă la nebunie" (22 august 1847).

Verdi a petrecut la Paris peste șase luni. A fost reținut acolo nu numai de munca de la teatrul de operă, ci fără îndoială ca au contat și anumite împrejurări de ordin personal. Verdi a găsit la Paris prieteni de-ai săi italieni; îl vizita pe Donizetti care era pe moarte; acolo a întîlnit-o pe Giuseppina Strepponi a cărei interpretare contribuisese cîndva în mare măsură la succesul primelor opere verdiane. Superba ei voce își pierduse frumusețea de altă dată; Strepponi părăsise scena și dădea lecții de canto. Contemporanii vorbesc despre Giuseppina Strepponi nu numai ca despre o actriță remarcabilă, ci și ca despre o femeie cu mult farmec personal. Ea nu făcea parte din categoria unor reprezen-tante atît de strălucite ale Parisului intelectual ca George Sand, prietena lui Chopin, sau contesa d'Agoult, însoțitoarea lui Liszt. Dar calitățile ei sufletești stîrneau admirația prietenilor ei, printre care se număra și Hector Berlioz.

100

Vechea prietenie dintre Verdi și Giuseppina Strepponi a căpătat acum un caracter mai profund. Apropiindu-se de Giuseppina, Verdi aa găsit în ea o prietenă credincioasă și înțelegătoare pe toată viața. Ea l-a înconjurat pe compozitor cu atenție și grijă și a știut să creeze condițiile de creație necesare lui.

La Paris îl mai atrăgea pe Verdi și libertatea relativă pe care a simțit-o acolo, după atmosfera apăsătoare a regimului polițist din Italia. Se simțea bine în atmosfera unui oraș în care putea „duce o viață liberă", pierdut în mulțimea însuflețită din cartierul Montmartre, din parcurile, de pe cheiurile și din cafenelele Parisului, Verdi spunea că în Parisul cel plin de lume ducea o viață și mai retrasă decît în patria lui. El urmărea cu viu interes desfășurarea evenimentelor revoluției ce se apropia. „Dacă nimic important nu mă va chema în Italia, scrie Verdi în martie 1848, voi mai rămîne aici toată luna aprilie pentru a vedea adunarea națională". Dar, evenimentele revoluționare, care se precipitau în Italia, l-au determinat pe Verdi să-și schimbe intenția. La începutul lunii aprilie, el a plecat în grabă în patrie.

\

VIII

1848—1849. „BĂTĂLIA DE LA LEGNANO

Giuseppe Mazzini, cu devotamentul lui neprecupețit față de cauza revoluției, „cel mai curat, cel mai nobil specimen de revoluționar burghez", după cum spune E. V. Târle, continua să conducă din locul îndepărtat unde fusese exilat, mișcarea revoluționară din Italia. Valul de răscoale și comploturi care cuprinsese țara în cel de-al patrulea deceniu și la începutul

deceniului următor din secolul XIX era în mare măsură un rezultat al activității mazziniștilor. Dar Mazzini, după părerea căruia poporul era o „națiune unită care lupta”, făcea o gravă greșeală; el și tovarășii săi de luptă nu observau contradicțiile de clasă, nu țineau seama de posibilitățile revoluționare ale clasei muncitoare și ale maselor țărănești. „Dând atenție exclusiv formelor politice ale statului, scria K- Marx despre Mazzini și partizanii lui, acești oameni n-au știut să privească organizarea socială ca bază pe care se sprijină suprastructura politică”¹.

Cerînd reforme sociale, idealistul Mazzini pleca de la ideea abstractă a „dreptății”. Din punctul de vedere al lui Mazzini, dezvoltarea istorică este determinată de „legile morale ale progresului”, iar revoluția este o „necesitate etică”. Sprijinindu-se mai ales pe intelectualitatea italiană, pe burghezia mijlocie și mică și pe nobilimea liberală, Mazzini înfăptuia tactica răscoalelor și comploturilor, adesea fără evidența necesară a condițiilor. Tineretul înflăcărat continua să îngroașe rîndurile *Tinerei Italiei*, fără a da înapoi în fața primejdiilor, jertfîndu-și în mod erioc viața. Dar în sînul burgheziei italiene începuseră să apară

¹ K. Marx. „Mazzini și Napoleon”. /<. Marx și F. Engels. Opere, voi. XI, partea I, pag. 508, ed. rusă.

102

și nemulțumiri. Mulți considerau lozincile lui Mazzini drept exagerat de radicale, iar tactica lui, greșită.

Criza economică și politică, ce cuprinsese Europa la mijlocul celui de-al cincilea deceniu al secolului trecut, n-a ocolit nici Italia, intensificînd stările de spirit revoluționare în popor. Burghezia liberală, căutînd să abată masele populare de la lupta revoluționară, se străduia să îndrumeze mișcarea spre fîgașul reformelor liberale. Din 1846, cînd, după moartea lui Grigore XVI, pe scaunul papal s-a urcat Mastai-Feretti, adoptîndu-și numele de Pius IX, popularitatea ideii că Italia trebuie să se unească în jurul Romei a început să crească deosebit de mult. Pius și-a început activitatea prin adoptarea unor serii de reforme liberale moderate: a dizolvat garda, alcătuită din mercenari elvețieni, pe care predecesorul său o ținuse pentru înfrînarea poporului; i-a amnestiat pe cei vinovați de delikte politice. Prin aceste inițiative liberale Pius IX și-a cîștigat o popularitate atît de largă. Încît numele lui a devenit steagul neo^uelfilor \ Reformele lui au fost primite „cu o furtunoasă jubilară”, scrie E. V. Târle, încît Nikolai Pavlovici² s-a încruntat la Petersburg: pe scaunul papal se urcase un revoluționar (așa era considerat Pius IX. ... Dușmanii lui. Pius IX, căroră le era frică de „revoluționarismul” său, nu l-au înțeles. Politica lui liberală nu era decît un procedeu tactic. Pius IX a fost un reacționar dintre cei mai fanatici, ceea ce a ieșit la iveală nu mai tîrziu decît peste vreo doi ani, în timpul revoluției de la 1848, cînd puterea lui a fost amenințată. El a dat un imens sprijin ideologic marii forțe reacționare pe care o are biserica catolică”³. Dar, în 1846 și 1847, Pius IX fusese cea mai populară figură din Italia. Din 1846 mișcarea revoluționară din Italia începuse să se dezvolte pe calea revendicării unor reforme care, pe alocuri, se înfăptuiau

¹ Neogueliii, în frunte cu filozoful Gioberti, făceau apel la unificarea Italiei sub autoritatea bisericii; după părerea lor, papa urma să devină conducătorul mișcării de eliberare. În fruntea unei alte mișcări — de asemenea ostilă idealurilor republicane ale mazziniștilor — se afla ministrul sardinian contele de Cavour, care căuta să unifice Italia sub autoritatea Piemontului (Regatului Sardiniei). În jurul lui Cavour făcuse zid mai ales marea burghezie.

² Țarul Nicolai I al Rusiei. — N.T.

³ E. V. Târle „Italia după congresul de la Viena. Revoluția de la 1848 din Italia” — Moscova, 1940, pag. 13.

103

anului 1848, a venit un nou avînt al revoluției. Mazzini și Gari-baldi, care se aflau în fruntea mișcării, chemau poporul la lupta împotriva asupritorilor austriei, cereau convocarea unei adunări constituante italiene și întemeierea unei republici.

Înfrîngerea de la Custozza a îndepărtat masele populare de Piemont. Drept răspuns la armistițiu s-a produs o răscoală în Toscana, unde operau mazziniștii în frunte cu Guerrazzi și cu însuși Mazzini; Veneția s-a proclamat republică independentă. „Războiul dintre monarhi s-a terminat; începe războiul poporului”, scria d'Azeglio. Mișcarea revoluționară a cuprins cu cea mai mare forță statul papal, unde, în februarie 1849, a fost proclamată Republica Romană, iar puterea a fost încredințată unui triumvirat din care făcea parte și Mazzini. Cîteva zile mai tîrziu, s-a constituit la Florența Republica Toscană. Sub presiunea mazziniștilor, Carol-Albert a intrat din nou în război împotriva Austriei, dar, suferind o înfrîngere (23 martie), a abdicat îndată de la tron în favoarea fiului său, Victor-Emanuel. Acesta a fost începutul înfrîngerii revoluției, înfrîngere la care a contribuit reacțiunea instaurată în toată Europa. Pius IX a izbutit să joace atunci un rol important. Pentru a zdrobi Republica romană, el a cerut ajutor puterilor catolice.

Ludovic-Napoleon, ales în decembrie 1848 președinte al Republicii Franceze, temîndu-se de o întărire excesivă a autorității Austriei în Italia, a trimis trupe în ajutorul papii.

La început, trupele lui Garibaldi, care luptau cu vitejie și înverșunare, au izbutit să-l respingă pe inamic. Dar generalul francez Oudinot a primit apreciable întăriri și a înfrînt rezistența patrioților italieni. Pe cînd trupele franceze înaintau spre Roma, ele întîlneau pe tot drumul afișe cu articolul 5 din constituția franceză, articolul care încredința că poporul francez nu va atenta niciodată la libertatea altui popor. Dar, deși Ludovic-Napoleon se mai intitula președinte, de fapt, Republica Franceză nu mai exista. Eroica rezistență a garibaldienilor a fost distrusă. Garibaldi a fost arestat și expulzat din Italia. Pius, repus în drepturile sale, s-a înapoiat la Roma. Reacțiunea a triumfat în întreaga Italie. Cel mai mult a rezistat Veneția, totuși pînă la sfîrșitul lui august, a fost și ea ocupată de trupele austriece.

*

Verdi a sosit în Italia la începutul lui aprilie 1848, dar în mai s-a înapoiat la Paris, unde a consacrat toată vara compunerii unei noi opere patriotice, *Bătălia de la Legnano*. În august, Verdi

106

împreună cu alte personalități italiene ilustre, care se aflau atunci la Paris, a apelat la guvernul francez să-i acorde Italiei ajutor împotriva Austriei. Verdi nu credea însă în posibilitatea unui ajutor din partea guvernului Franței. „Aceia dintre ei care nu sînt împotriva noastră sînt indiferenți fără de noi”, îi scria el Clarinei de Maffei. Verdi pe lîngă că nu crede într-un ajutor din partea Franței, apreciază după merit și politica de trădare a guvernanților italieni. Speranțele lui se îndreaptă numai spre forțele revoluționare ale țării: „Nu, nu, nu! Nu sper nici în Franța, nici în Anglia. Dacă sper în cineva, știți în cine? În Austria. Sper în tulburările interne din Austria. Acolo se poate produce ceva serios, și dacă profităm de ocazie și cutezăm să pornim un război, unul pe care trebuie să cutezăm a-l porni, un război al răscoalelor, Italia poate deveni liberă. Dar să ne ferească Dumnezeu să ne biziim pe regii noștri sau pe alte popoare!” (24 august 1848). Aceste cuvinte ar fi putut să-i aparțină lui Mazzini, pentru că seamănă atît de mult cu o cunoscută opinie a acestuia, datînd din aceeași perioadă: „Acela care se va lăsa din nou pradă iluziilor dinastice, va dovedi că n-are nici minte, nici inimă, nici adevărată dragoste pentru Italia, nici o speranță cît de mică în viitor”.

Asemănarea dintre aceste gînduri nu este întîmplătoare. Verdi, care se întîlnise cu Mazzini în 1847 la Londra, întreținea contactul cu el și era, fără îndoială, fermecat de personalitatea conducătorului revoluției italiene. La rîndul său, Mazzini aprecia mult forța revoluționară și mobilizatoare a muzicii lui Verdi. „Ceea ce eu și Garibaldi facem în politică, ceea ce prietenul nostru comun A. Manzoni face în poezie, Dv. o faceți în muzică, îi scria el lui Verdi în 1848. Astăzi mai mult decît oricînd Italia are nevoie de muzica Dv.”. Din însărcinarea lui Mazzini, Verdi a compus imnul revoluționar *Sucna la tromba* (*Răsună goarna*) pe cuvintele poetului-

revoluționar italian Goffredo Mameli. Verdi i-a trimis lui Mazzini imnul în octombrie, când mișcarea revoluționară din Italia era în creștere. „Vă trimit imnul, îi scria el. Am căutat pe cât mi-a fost posibil să fiu îndeobște accesibil și de înțeles”. După părerea lui Verdi, cuvintele imnului trebuia puțin schimbate în concordanță cu muzica. Dacă muzica ar fi

¹ „Istoria secolului XIX” sub redacția lui Lavissey și Rambaud, op. cit., voi. 5, pag. 63.

² G. Tigranov. Othello de Verdi. „Studii asupra istoriei și teoriei muzicii”, voi. II, 1940, pag. 157.

107

fost scrisă pe un text neschimbat, ea ar fi fost „mai complicată, adică mai puțin populară, și noi nu ne-am mai fi atins scopul”, îi explica Verdi lui Mazzini. „Fie ca acest imn să răsună prin muzica tunurilor, de îndată ce acestea vor începe să bubuie în văile Lombardiei”, își încheie Verdi scrisoarea (18 octombrie 1848).

În directă legătură cu evenimentele din 1848 a fost scrisă *Bătălia de la Legnano*, una dintre cele mai frumoase opere create de Verdi în perioada anilor 1840—1850. Verdi termina *Bătălia* toamna, pe când în Italia se dezvoltau vijelios evenimentele revoluționare, încununate de o victorie de scurtă durată a revoluției. Subiectul operei, care era în ton cu eroica realitate, l-a pasionat pe Verdi prin faptul că era apropiat de gândurile și sentimentele patriotice care-i însuflețau pe italieni.

Baza istorică a subiectului este lupta lombarzilor împotriva împăratului Frederic Barbarossa al Germaniei, care a invadat în repetate rânduri Italia. În bătălia de la Legnano, trupele orașelor unite din Lombardia au reușit o victorie asupra armatei lui . Barbarossa; această victorie a constituit începutul luptei lombarzilor pentru unire.

Cea de-a doua linie a subiectului este drama personală a lui Arrigo, a Lidei și a lui Rolando. Crezând că logodnicul ei, Arrigo, este mort, Lida s-a căsătorit cu prietenul lui, Rolando.

Conflictul personal —• suferințele Lidei și ale lui Arrigo care se iubesc; indignarea lui Rolando, care își acuză pe nedrept soția de infidelitate — se rezolvă prin moartea eroică a lui Arrigo, răpus în lupta pentru patrie.

Cammarano a scris un libret excelent, cu un subiect clar, cu o temă socială care se împletește în chip izbutit cu cea personală, variat, cu situații bine încheiate. În timp ce lucra la operă, Verdi acorda un ajutor activ libretului său, planificând materialul și dând o deosebită atenție dezvoltării celor mai importante momente dramatice. În scrisorile către Cammarano, Verdi expune în amănunțime planul scenei finale a morții lui Arrigo. „La început, în fața bisericii Sant'Ambrogio, aș vrea să combin două sau trei melodii diferite; aș vrea ca în text clerul și poporul să aibă un metru poetic, iar cântecul Lidei să fie în alt metru [...] Să ții seamă de faptul că această situație are o importanță imensă” (24 septembrie 1848). „Deoarece mi se pare că partea eroinei este inferioară prin importanța ei celorlalte două, aș vrea ca după corul funebru să adăugați un recitativ

108

: mare și impresionant, prin care ea să-și exprime dragostea și deznădejdea la vederea lui Arrigo care moare [...] După un •- recitativ superb să apară soțul și aici să fie un mic și înduioșător . duet” (23 noiembrie 1848).’ * Verdi mai acorda o mare atenție și scenei dramatice dintre

Arrigo și Rolando care-l acuză pe cel dintâi (sfârșitul actului II).

Bătălia de la Legnano este scrisă cu multă sinceritate, căl-

i dură și cu o mare putere de convingere. Aceasta este ultima dintre

’ operele istorico-eroice ale lui Verdi din perioada 1840—1850.

Chemarea la răscoală revoluționară nu răsunase încă atât de fățiș .; în nici una din operele lui Verdi. Prin caracterul dramaturgiei ei, *Bătălia de la Legnano* se apropie de opere ca *Lombarzii*, \ *Attila* și, în parte *Emani*. Totodată *Bătălia de la Legnano* este j mai matură — din punct de vedere muzical — decât lucrările 1 anterioare; ritmica este mai liberă, iar melodiile,

mai bogate și I. mai largi. *Bătălia de la Legnano* are și excelente episoade or-*chestrale*. În primul rînd, este vorba de impunătoarea uvertură, | una dintre cele mai frumoase uverturi scrise de Verdi pentru operele sale. Ea se bazează pe dezvoltarea temei în ritm de marș a unui cor patriotic:
Allegro marclale



În centrul uverturii este un *Andante*, în care se aude tema dragostei dintre Arrigo și Lida:



În *Bătălia de la Legnano* este foarte important nsul scenelor de masă: coruri splendide, dinamice și pline de bărbăție, în această privință se remarcă în deosebi actul I cu corul triumfal *Viua Italia* (Trăiască Italia). Tema acestui cor apare de mai multe ori în operă, fiind folosită ca temă de bază și

109

în uvertură. Cu totul altfel este corul cu caracter prudent și conspirativ din scena senatului din Como (actul II), unde Arrigo și Rolando vin să facă apel la unire împotriva lui Bar-barossa. Produc o impresie puternică unisonurile mărețe și sumbre ale jurămîntului pe care-l fac în cor cavalerii adunați în subterana catedralei din Milano pentru consacrarea lui Arrigo în ceata „cavalerilor morți” (actul III)¹.

Andante sostenuto

sottovoce



Romantismul sever al acestei scene seamănă cu celebra scenă a conjurației din *Emani*. Este minunată, aut prin calitățile muzicale, cît și prin dramaturgia ei, scena de la începutul finalului, căreia Verdi îi atribuia o însemnătate atît de mare: corul poporului aflat în piață și cîntările ce se aud din biserică, contrastează cu melodia plină de durere a Lidei. În îmbinarea acestor imagini contras-

¹ „În această întunecime adîncă, în muțenia sinistră a mormintelor”.

110

tante și în toată dezvoltarea ulterioară a finalului, Verdi a dat dovadă de o mare măiestrie dramatică și muzicală.

Trebuie să recunoaștem că în *Bătălia de la Legnano*, ca și în majoritatea celorlalte opere din anii 1840—1850, Verdi nu adâncește caracterele. Atenția lui se concentrează asupra zugrăvirii situațiilor dramatice. În acest scop în operă sînt folosite și leitmotive; sînt aceleași motive-reminiscente ca și în *Emani*. Cînd în (actul I) Lida este cuprinsă de presimțiri sinistre, în orchestră se aud ecourile unui marș funebru; ele răsună și în finalul operei, în momentul apariției lui Arrigo care moare. Tema *Viva Italia* se aude în orchestră (actul II), cînd solii milanezi intră în sala senatului.

Într-un articol consacrat acestei opere, relevînd calitățile ei dramatice, A. A. Alșvang spune: „*Bătălia de la Legnano* reprezintă o dramă muzicală eroică de o mare forță emoțională. Spunem dramă, pentru că principiile artistice după care sînt construite acțiunea și muzica apar, incontestabil scenice, spre deosebire de operele lui Bellini și ale lui Donizetti care predominau pe scenele italiene de pe vremea aceea și reprezentau în majoritatea lor o serie de arii și ansambluri slab legate prin planul unui subiect convențional [...]

Ca și multe alte opere ale lui Verdi, *Bătălia de la Legnano* are proporții ample, și bine calculate, îmbinate cu căldura unor sentimente puternice și cu folosirea pe scară largă a genurilor muzicale de masă. Pentru Italia acelor vremi, printre aceste genuri trebuie trecută și categoria ariilor, romanțelor și ansamblurilor, prin esența lor extrem de apropiate de motivele populare italiene”¹.

În aceste rînduri se face o caracterizare nu numai a *Bătăliei de la Legnano*, ci de fapt a majorității operelor de tinerețe ale lui Verdi.

Desigur că, asemenea celorlalte opere de tinerețe ale acestui compozitor, *Bătălia de la Legnano* nu este scutită de multe trăsături convenționale perimate ale operei italiene. Acțiunea se bazează nu atît pe desfășurarea psihologică a dramei, cît pe confrutarea de efect a unor situații frapante, adesea melodramatice. Ariile nu sînt individualizate și nu contribuie în suficientă măsură la dezvăluirea caracterelor personajelor;

¹ A. Alșvang. „O operă uitată a lui Verdi”. „Sovetskaiâ muzîka”, 1946, No. 5—6, pag. 68 și 73.

111

În ele sînt multe ornamente de *bel canto*, care nu rezultă întotdeauna din conținutul tipurilor respective.

Totuși, melodică acestei opere, anticipează în multe privințe operele de maturitate ale lui Verdi. În durerea pasionată a Lidei (duetul cu Arrigo din actul I) se aud intonațiile Gildei (partea ei din cvartetul final din *Rigoletto*). Exclamațiile de durere ale Lidei din final, amintesc tema dragostei Violettei. Aria lui Barbarossa (actul II) are trăsături comune cu partea lui Rudolf (cvintetul din final al actului I din *Luisa Miller*). De altfel, în exemplele date, vedem nu atît o asemănare directă, cît folosirea în situații asemănătoare, a unor elemente structurale, ritmice și intonaționale de același tip. De pildă, atît în aria răzbunării lui Barbarossa, cît și în amenințarea lui Rudolf de a da în vileag secretul tatălui său, trăsăturile comune sînt: acompaniamentul ostinat la bas, sonoritatea atenuată, cromatismul. Chiar și în primele opere de tinerețe ale lui Verdi, episoadele eroice se caracterizau printr-o ritmică de marș. Verdi leagă adesea de ritmul unui marș funebru presimțirile sinistre, ideea destinului, blestemul apăsător (*Emani*, *Macbeth*, *Bătălia de la Legnano*). Din aceste asocieri ale imaginilor muzicale de un anumit tip cu unele sau altele dintre stările sufletești sau situațiile dramatice, s-au cristalizat, după cum am arătat, și tipurile de leitmotive pe care Verdi le folosea în operele sale.

Cu *Bătălia de la Legnano* se încheie ciclul de opere eroice scrise în perioada de tinerețe a lui Verdi. După cum remarcă pe bună dreptate în articolul citat, A. A. Alșvang, cele mai frumoase dintre aceste opere se caracterizează printr-o acțiune impetuoasă, dialoguri și recitative laconice, o idee unitară și un înalt temperament artistic”, „un simțămînt fierbinte al vieții și al

frumuseții"^x.

După ce a terminat *Bătălia de la Legnano*, Verdi a plecat la Roma pentru a conduce reprezentarea operii. Premiera a avut loc la 27 ianuarie 1849² la teatrul *Argentina*, cu două

¹ A. Alšvang. „O operă uitată a lui Verdi”, pag. 68 și 69.

² După reîntronizarea reacțiunii. *Bătălia de la Legnano* a fost interzisă. Dintr-o scrisoare a lui Verdi către Giovanni Ricordi, se știe că, încă din 1850, probabil sub presiunea cenzurii, opera a primit alt titlu: „*Asediul Har-lemului (Assido di Harlem)*”. În noua versiune a operii, acțiunea a fost strămutată dincolo de hotarele Italiei, în Olanda, iar Barbarossa a fost transformat în ducele de Alba. Dar, cu toate schimbările introduse, opera n-a mai fost reluată decât în 1861, adică la doi ani de la anexarea regiunii Lombardo-Venețiene la Piemont.

112

săptămîni înainte de proclamarea republicii în Roma, din care papa — speriat de revoluția ce se apropia — fugise a doua oară. În teatrul pavoazat cu drapele naționale, italienii au primit cu entuziasm această nouă creație patriotică a lui Verdi.

Nici una din operele lui n-a fost reprezentată în atmosfera unor speranțe atît de luminoase și a unei asemenea jubilații. Se putea crede oare că nu vor trece nici șase luni și în Roma inundată de sînge va reînvia închiziția, iar papa va deveni un stăpîn absolut? Pius IX a revenit la Roma, dar a pierdut pentru totdeauna încrederea poporului: „Care a fost cauza adevărată și principală a tuturor nenorocirilor de mai tîrziu? scria Orsini. Curtea romană! Ea amintise italienilor de trecuta lor glorie, de vechiile lor tradiții eroice. Ea promisese că va da reforme și libertate, dar, pînă la urmă, a chemat soldați de diferite nații să ne inunde pămîntul, să ne distrugă orașele, să ne împuște tineretul cel mai bun și cel mai nobil și să săvîrșească cruzimi pe care Italia nu le mai văzuse de pe timpul invaziei lui Carol VIII”.

„Vă dați seama ce gînduri apăsătoare provoacă în minte catastrofa de la Roma [...] Dreptatea? Ce înseamnă ea în fața baionetelor?!” — îi scria Verdi prietenului său roman Luccardi la 14 iulie 1849, adică la 12 zile după ocuparea Romei de către trupele franceze. O adîncă amărăciune se desprinde și din cuvintele scrisorii pe care i-a adresat-o lui Carcano un an mai tîrziu, după ce reacțiunea se intronase în mod trainic. „Nu putem uita trecutul. Dar viitorul? Ce ne aduce el?” (17 iunie 1850).

¹ F. Orsini. „Amintiri”, op. cit., pag. 99—100.

S — Giuseppe Verdi

IX

„LUISA MILLER”. MUZICA POPULARA

încă în timp ce lucra la *Bătălia de la Legnano*, Verdi scria într-una din scrisorile adresate lui Cammarano: „îmi trebuie o dramă scurtă, interesantă, cu o acțiune care să se desfășoare repede și plină de pasiuni; o astfel de dramă mi-ar fi mai ușor s-o pun pe muzică” (24 septembrie 1848). Cammarano i-a propus lui Verdi subiectul piesei *Intrigă și iubire* de Schiller. Verdi se mai gîndise și înainte la tema acestei tragedii sociale „mic burgheze”. El a acceptat propunerea lui Cammarano și, înapoiat la Paris după premiera *Bătăliei de la Legnano*, s-a apucat să compună această a treia operă a sa inspirată din Schiller, operă care a fost intitulată *Luisa Miller*.

Conținutul — în linii generale — atît al dramei lui Schiller, cît și al operii lui Verdi, — îl constituie suferințele și moartea Luisei și a lui Rudolf (Ferdinand în piesa lui Schiller), care își apără dreptul la fericire, dar pe care-i desparte bariera de netrecut dintre situațiile lor sociale. Dar desigur că, nici în ceea ce privește bogăția de idei, nici în ceea ce privește calitățile artistice, libretul lui Cammarano nu este la înălțimea izvorului prim. Prelucrat de Cammarano, subiectul lui Schiller a căpătat caracterul unei drame amoroase romantice destul de comune. În libretul lui Cammarano, problemele sociale ale piesei lui Schiller sînt atenuate. Aceasta este de înțeles, pentru că în atmosfera reacțiunii care se intronase în Italia în 1849, după înfrîngerea revoluției, nu se putea spera că cenzura va admite un libret în care să fie

demascate fărădelegile potentatilor zilei. Cammarano a eliminat din subiect tot aspectul denunțator al dramei: din operă lipsește desfrînatul despot, ducele (la Schiller, deși rămîne în afara scenei, el joacă un

114

rol important în dramă); în operă nu există zguduitorul scenă cu valetul care povestește cum ducele vinde recruți în Anglia; în ea nu există nici tablourile care denunță luxul vieții de la curte. Caracterele personajelor negative, zugrăvite cu o mare forță de Schiller, în libret și-au pierdut ascutimea. Caracterul pregnant și specific al pasionatei lady Milford, zbuciumată, sedusă de duce, devenită rivală a Luisei, a fost înlocuit de Cammarano cu tipul destul de incolor al unei cuviincioase doamne de societate; aceasta este tînăra văduvă Federica, vară cu Rudolf, căruia tatăl său îi poruncește s-o ia în căsătorie. Și-a pierdut trăsăturile caracteristice și tatăl lui Rudolf, președintele Walter, un asupritor cinic și crud. În opoziție flagrantă cu drama lui Schiller, firea nobilă a tatălui Luisei, bătrînul muzicant Miller, la Cammarano capătă un aer de sentimentalism melodramatic. Dintre personajele negative, cel mai mult se apropie de tipurile schilleriene părtașul la crimele lui Walter, secretarul său, răutăciosul și șiretul Wurm, care prin intrigi josnice pretinde mîna Luisei.

În corespondența însuflețită cu Cammarano în legătură cu libretul *Luisei Miller*, compozitorul acorda o mare atenție acestui personaj. Verdi voia ca în caracterul lui Wurm să fie prezente trăsături comice, care urmau să întărească îngrozitoarea impresie produsă de scena lui cu Luisa din actul II (Wurm o silește pe nenorocita fată să-i adreseze o scrisoare de dragoste, care urmează să-i servească lui Rudolf drept o dovadă a trădării ei; numai printr-un astfel de sacrificiu Luisa poate atenua mînia președintelui care a poruncit întemnițarea tatălui ei). Aici nu mai apare pe primul plan grija pentru situații dramatice de efect (cum se întîmplase în majoritatea operelor din anii 1840—1850); Verdi își propune o sarcină nouă: să creeze un caracter de om viu; să creeze o situație verosimilă, o situație care se poate întîmpla în viață, îmbinînd după exemplul lui Shakespeare, tragicul cu comicul. Poate că aici compozitorul n-a izbutit încă s-o facă așa cum ar fi vrut.

În întruchiparea muzicală a lui Wurm se mai văd destule procedee standard din arsenalul de caracterizări ale mișeilor făcute de obicei în opere, totuși, de zugrăvirea acestui îndepărtat predecesor al lui Jago, sînt legate multe pagini vii din *Luisa Miller*.

În această operă Verdi și-a pus pentru prima oară problema de a crea caractere, de a reda sentimentele oamenilor

115

de rînd. Acesta este elementul principal care desparte *Luisa Miller* de operele eroice din anii 1840—1850 și ne dă temei s-o încadrăm în începutul celei de-a doua perioade a creației lui Verdi.

Abordînd un gen nou, psihologic și intim, Verdi caută și noi mijloace de expresie muzicală. În *Luisa Miller* se văd mult mai clar trăsăturile care se schițaseră în operele lui Verdi dintre anii 1840—1860. Descriind oameni de rînd, compozitorul recurge mult mai des decît înainte la intonațiile și ritmica din viața de toate zilele. Federica este caracterizată prin ritmica unui vechi menuet. În corul țăranilor care, împărtaşind durerea Luisei, au venit să-i povestească despre arestarea tatălui ei (actul II), se aud ecourile cîntecei populare italiene, cu deplasările lor ritmice caracteristice:

Allegro moderato



Al vil- lag-gio dsl cam-pl tor-nan-do de/-la rac tis pe/ri-pi-do cal-le



Aria Luisei care speră să scape prin moarte de suferințele ei (scena finală din ultimul act)² este o melodie visătoare și luminoasă al cărei ritm de vals este înrudit cu cântecul popular italian:

Andantino delicatissimo



Această melodie ușoară și elegantă, nouă pentru Verdi, este prototipul ariei despărțirii Violettei de viață și o îndepărtată predecesoare a melodiei pe care o cântă Aida în pragul morții.

¹ „Afară din sat, lângă câmp, pe o cărare repede de munte”.

² „Aormîntul e un pat acoperit de flori”.

116

Simplitatea melodiilor din viața de toate zilele în *Luisa Miller* imprimă cantilenei o mare ușurință; ritmica este mai mobilă și mai variată decît în celelalte opere verdiene din anii 1840—1850.

Prin toată opera trece leitmotivul Luisei. Această temă principală cu ritmica ei avîntată și cu intonațiile ei pline de durere exprimă năzuința eroinei spre fericire, evocă suferința ei. De-a lungul operei această temă își schimbă mereu aspectul; adesea nu se aud decît unele intonații îndepărtate sau conturul ei ritmic. Tema Luisei, variantele ei și fragmente din această temă, apar în momentele cele mai importante ale acțiunii¹:



Uvertura în formă de *allegro* de sonată, dezvoltată și instrumentată cu măiestrie, se bazează numai pe această temă.

În *Luisa Miller* nu există alte leitmo'tive în înțelesul exact al acestui cuvînt. Există însă, ca și în operele de tinerețe ale lui Verdi, caracterizări muzicale care n-au pregnanță de leit-motiv, dar care sînt legate de anumite personaje. Wurm este caracterizat printr-o ritmică aspră, înțepătoare, iar Federica printr-o ritmică de dans.

În comparație cu operele de tinerețe, în *Luisa Miller* crește expresivitatea caracteristică a scenelor de ansamblu. În primul rînd, în ansambluri, în relațiile dintre personaje se dezvăluie caracterele lor. Fără să destrame unitatea muzicală, Verdi caută să scoată în evidență fiecare voce, să dea fiecărui personaj un aspect muzical individual. Deosebit de caracteristică este scena finală a actului I cu cvintetul concludiv.

¹ Observații interesante cu privire la dezvoltarea tematică din operele *Luisa Miller* și *Traviata* există în suscitată disertație a lui L. L. A. Utgaziner.

117

Este expresivă zugrăvirea caracterelor în duetul Luisa—Wurm (actul II), în care intonațiile groțesti, aspre, răutăcioase ale lui Wurm, contrastează cu cantilena înduioșătoare a Luisei. Verdi realizează o puternică expresie dramatică și în finalul operei, în scena morții Luisei și a lui Rudolf: deznădăjduit din cauza presupusei infidelități a iubitei sale, Rudolf îi dă o băutură

otrăvită din care apoi bea și el.

_ Nici la premieră, (Neapole, 8 decembrie 1849), nici mai târziu *Luisa Miller* n-a avut un succes atât de răsunător ca operele eroice ale lui Verdi din deceniul al cincilea al secolului trecut. De altfel, critica i-a făcut o apreciere pozitivă; au fost relevate trăsăturile noi din creația lui Verdi, părăsirea grandiosului exagerat și apropierea de zugrăvirea realistă a caracterelor[^] Publicul italian a îndrăgit opera. Acest lucru poate fi apreciat după o scrisoare adresată de poetul și compozitorul Arrigo Boito unuia din prietenii săi francezi, cu mulți ani după apariția *Luisei Miller*. Boito mărturisește că n-a putut să audă niciodată cu nepăsare melodia tenorului *Quando la sera* (aria lui Rudolf din actul II): „Ah, dacă ați ști ce răsunet, ce entuziasm deșteaptă această cantilenă divină în sufletul italianului, mai ales acelui care a cântat-o în prima tinerețe! Dacă ați ști!”¹.

După premiera *Luisei Miller*, la începutul anului 1850, Verdi s-a mutat împreună cu Giuseppina Strepponi la Busseto. Anul acela a trecut sub semnul căutării intense a unei tematici noi, despre care vorbește corespondența dintre compozitor și Cammarano. Într-una din scrisorile sale, Verdi îl roagă pe libretist să găsească și să mediteze la un libret de operă pentru drama spaniolă a lui Antonio Garcia Gutierrez, „minunată, bogată în idei și situații puternice” (Verdi se referă la *Trubadurul*). „Îmi trebuie acolo două roluri de femeie, scrie Verdi. Primul rol e al unei țigănci, o femeie cu un caracter neobișnuit (spațiul ei apartine. — L.S.) ... Vreau să întitulez opera cu numele ei” (2 ianuarie 1850). Verdi se mai gândește de asemenea la o operă inspirată din drama *Kean* de Dumas-tatăl. El revine la gândul de a utiliza *Regele Lear* de Shakespeare. Într-o scrisoare către Cammarano, el expune planul detaliat al libretului *Regelui Lear*. „Subiectul lui *Lear* este atât de zguduitoare, atât de complex, încât s-ar părea că nu este cu putință să faci o operă din el. Dar, după ce

¹ F. Toije. „Verdi” op. cit., pag. 65.

118

l-am analizat cu atenție, cred că dificultățile, oricât de mari ar fi ele, nu sînt de neînvins”. Verdi vrea ca libretul lui *Lear* să fie de un tip neobișnuit. „Trebuie scris într-un gen cu totul nou”, „fără să te gîndești la convențional” (28 februarie 1850). Dar, cu toată marea atracție spre acest subiect, Verdi a renunțat curînd la el. Compozitorul a respins și propunerea lui Giulio Carcano, care voise să scrie pentru el un libret după *Hamlet* de Shakespeare. „*Hamlet* e un subiect serios, mare ..., scrie Verdi. *Lear* e greu, dar *Hamlet* e și mai complicat (17 iunie 1850).

Opera la care a lucrat Verdi în 1850, *Stiffelio*, nu este o reușită a compozitorului. Libretul a fost întocmit de Piave după o piesă franțuzească uitată, scrisă de Souvestre și Bourgeois. *Stiffelio* este o operă fără situații scenice pregnante. La baza ei se află o dramă psihologică încadrată într-un subiect destul de naiv: un soț înșelat, pastor german, după o serie de conflicte sufletești, ajunge la hotărîrea să-și ierte soția care se căiește de fapta ei. Ce l-a putut atrage pe Verdi în acest subiect? Probabil că, în primul rînd, căutarea de noi caractere neobișnuite pentru operă, atenția față de psihologia personajelor, față de lumea lor sufletească, fenomene care se intensificaseră vădit încă în *Luisa Miller*.

Premiera lui *Stiffelio* (Triest, 16 noiembrie 1850) nu s-a bucurat de un succes deosebit. Vina o poartă în mare măsură libretul slab și mutilat de cenzură, care în mod fatal a avut repercusiuni asupra calității muzicii. Deși presa a remarcat pe bună dreptate bogăția unor melodii excelente și orchestrația expresivă, care apropie *Stiffelio* de *Luisa Miller*, calitățile muzicale ale operei n-au putut învinge lipsurile ei de ordin dramaturgic. *Stiffelio* nu s-a menținut pe afiș. Șapte ani mai târziu, Verdi a prelucrat în mod radical opera, utilizînd o parte din muzica din *Stiffelio* pentru un libret nou, *Aroldo* pe un subiect luat din evul mediu. Vom reveni ceva mai târziu la această operă.

*

Vorbind despre creația lui Verdi în domeniul operei, mai ales despre operele lui din perioada

1850—1860, trebuie să spunem câteva cuvinte despre cântecul popular italian și despre legăturile lui cu opera italiană.

119

O străveche legătură organică între cântecul popular și creația compozitorilor a existat în Italia încă dinaintea apariției operei. Polifonia vocală din secolele XV și XVI este bogată în ariete și melodii populare. O dată cu dezvoltarea muzicii omofone și cu înflorirea operei și a artei vocale, această legătură a crescut. Cântecul popular italian, după cum relevă cercetătorul muzical francez J. Tiersot, a influențat întotdeauna dezvoltarea artei muzicale naționale: „Carissimi, Cavalli, Scarlatti, Pergolese, Paisiello, Rossini, Bellini, Verdi și unii compozitori contemporani găseau și reproduceau adesea intonațiile lui afirmând în țara lor, care se obișnuiește a fi considerată patria muzicii, legătura permanentă dintre arta poporului și arta măestrilor italieni”¹. La rîndul său în cursul secolelor XVII și XVIII, cântecul popular italian a căpătat trăsături noi: sub influența operei se creau cîntece populare depărtate de vechile tradiții.

Talentul muzical extraordinar al poporului și-a pus pecetea pe dezvoltarea muzicii populare italiene. Stendhal spunea că „50 de lazzaroni au mai multă dragoste autentică pentru muzică decît tot pulbicul parizian care se entuziasmează duminică la Conservatorul din strada Bergere”². Muzicalitatea excepțională a italienilor provoca mereu uimirea călătorilor străni. încă în secolul XVIII, Burney, în timpul călătoriei sale prin Italia, a admirat interpretarea instrumentală și vocală a muzicanților „ambulanți italieni”. „La Veneția, imediat după sosirea mea, am întîlnit o ceată de muzicanți ambulanți: două viori, un violoncel și un cîntăreț ... Avea o voce atît de splendidă, încît în oricare altă țară europeană ar fi atras asupra sa atenția și ar fi stîrnit aplauze meritate. Viorile executau cu mare precizie multe pasaje dintre cele mai grele, iar partea de bas era susținută cu o puritate desăvîrșită. Cu toate acestea, nu li se dădea o atenție mai mare decît aceea care se dă la noi în Anglia vînzătorilor de cărbuni sau de stridii”³.

¹ / J. Tiersot. „La chanson populaire”. Italie. Hencyclopedia de la musique (fond A. Lavignac), 2-me parte, voi. 5, Paris, 1930, pag. 2903.

² Stendhal „Călătoria mea din 1811 prin Italia” Opere. Moscova—Leningrad, voi. XV, 1949, pag. 538.

³ M. V. Ivanov-Boretki. „Materiale și documente asupra istoriei muzicii”, voi. II. Secolul XVII, op. cit., pag. 242.

120

Despre excelenta interpretare a ansamblurilor de cerșetori italieni (viori și chitare) au scris și călători ruși din secolul XIX.

Receptivitatea muzicală acută și înaltul talent de interpretare al italienilor sînt relevate de Hippolyte Taine (la aproximativ 100 de ani de la călătoria lui Burney în Italia). La teatrul *Sari Carlo* din Neapole se cînta *Trubadurul* de Verdi; Hippolyte Taine, care se afla în sală, dă o descriere pitorească a auditoriului operei italiene: „La cea mai mică notă dubioasă se aud fluierături, chițait, cîntat de cocoș, tot felul de zgomete; pe urmă o clipă mai tîrziu, dacă sfîrșitul ariei s-a desfășurat în condiții bune, răsună aplauze asurzitoare. Cîțiva inși de la parter fredonau, cu vocea pe jumătate, arii și chiar partide orchestrale, și o făceau foarte corect. Lîngă uși același lucru îl făcea poporul de jos [...] Acești oameni sînt într-adevăr muzicanți. Ei înțeleg toate nuanțele, redarea corectă și greșeala în muzică, astfel cum înțelegem noi la Paris subtilitățile umorului și ale glumelor” L

După cum cititorul a aflat din suscitată povestire a lui V. V. Stasov, păturile largi ale poporului italian alcătuiau nu numai o bună parte a auditorilor din teatrele de operă, ci luau mereu parte și la interpretarea operelor. Din rîndurile sărăcimii orașelor se recrutau corurile pentru trupele de operă care soseau în orașele respective, trupe ai căror impresari n-aveau posibilitatea să întrețină coriști permanenți. În felul acesta, orice locuitor din orașul respectiv, avînd voce și ureche bună, putea să ia parte la interpretarea unei opere.

Despre aceasta scrie și Hippolyte Taine. După spusele lui, de regulă, pentru coriști și coriste „ocupățiile lor în teatru ... nu reprezintă decît un venit suplimentar, ei trăind din altceva. Un muncitor zidar, de pildă, se transformă seara în mușchetar sau în druid și vine la repetiție cu pantalonii săi de lucru, cu pete albe pe genunchi”².

Se înțelege că un atît de mare talent muzical al poporului, asemenea contopire — în operă — a ascultătorilor cu interpreții a trebuit să contribuie la răspîndirea în mase a artei operei, care a influențat și aspectul muzicii populare, ștergînd adesea deosebiriile dintre muzica compozitorilor și cîntecul popu-

¹ H. Taine. „O călătorie prin Italia”. Moscova, 1913, voi. I, pag. 69.

² // H. Taine. „O călătorie prin Italia”, pag. 65.

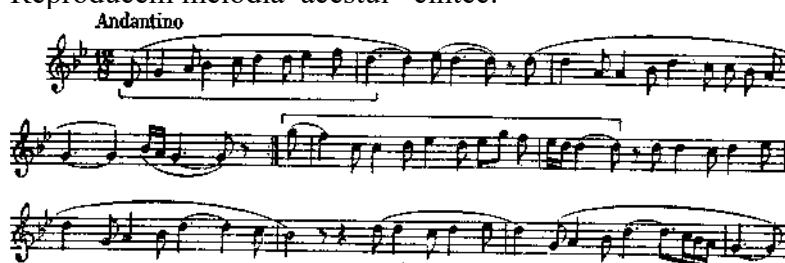
121

Iar. Melodiile cu care publicul și interpreții pleacă de la teatre se fredonează, se fluieră, se execută de muzicanți și de cîntăreți de stradă, de flașnete, intră repede în viață și nu întotdeauna se poate stabili dacă un cîntec scris de un autor a devenit cîntec popular, sau dacă o melodie populară a intrat în operă.

În culegerile de cîntece populare italiene se întîlnesc adesea nu numai melodii de mare popularitate din operele secolelor XVII și XVIII, ci și o serie de melodii de Bellini și Rossini, de multe ori cu alte cuvinte și cu ritmica schimbată.

Adesea în cîntece intră unele citate din melodiile de operă (astfel, folcloriștii italieni sînt de părere că la baza cîntecului *Santa Lucia* se află o frază din opera *Lucreția Borgia* de Donizetti; motivul cîntecului napolitan *Carulina* a luat naștere din introducerea la *Montecchi și Capuletti* de Bellini; turnurile melodice de la sfîrșitul cîntecului *Te volio bene assai* provin din fraza *Cari luoghi ui ritrouai* — a romanței lui Rudolfo din *Somnambula* tot de Bellini). Trebuie menționat că referitor la originea unor cîntece s-au emis diferite păreri. Așa de pildă, s-a constatat că melodia populară siciliană *Fenesta che lucivee* al cărei izvor fusese considerată melodia oarecum modificată a celebrei *Rugăciuni* din *Moise* de Rossini și o frază din scena finală a Aminei din *Somnambula* de Bellini are o origine pur populară¹.

Reproducem melodia acestui cîntec:



Comparînd acest cîntec cu *Rugăciunea* din *Moise* de Rossini, nu este greu să ne convingem de asemănările existente în intonațiile celor două melodii.

92-94 o' CaTangUo - -1¹ folk¹ore muzicale in Italia". Napoli 1936; pag.

122



Reproducem de asemenea cîteva măsuri din scena fina aria Aminei:



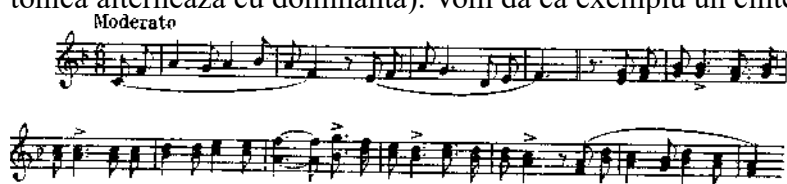
Ne putem lesne închipui că asemenea înrădăcinare a turnurilor și incizelor din cântecele populare în melodiile ariilor din opere a putut să se producă și fără împrumuturi conștiente, pentru că ele fac parte într-un mod atât de organic din țesătura muzicală a cantilenei. Însăși controversile cu privire la originea acestor melodii, indiferent dacă trebuie considerate ca aparținând unor autori sau fiind împrumutate din popor, constituie o dovadă a apropierii limbajului melodic al lui Rossini, Bellini și Donizetti de cântecul popular.

În culegerile de cântece populare mai intră de asemenea multe cântece compuse de compozitori în stil popular. Așa este, de pildă, barcarola *La blondina in gondoleta*, care era foarte populară la începutul secolului XIX; Franz Liszt a utilizat-o într-una din piesele din ciclul său pentru pian *Veneția și Neapole (Anii de pelerinaj. Italia)*. Acest cântec era răspândit pe o scară atât de largă, încât putea fi întâlnit în multe culegeri manuscrise din acea vreme, în numeroase variante: pentru voce solo, pentru ansambluri vocale și în transcripții pentru chitară.

În strâns contact cu melodica operelor, cântecele populare italiene de obicei sînt lipsite de abundența de melisme, caracteristice pentru opera italiană. Frumusețea liniilor melodice ale

123
cantilenei simple și line este subliniată de eleganța desenului ritmic, cu deplasarea metrică caracteristică (în special pentru cântecul lombard) a timpilor tari, prin alternarea frecventă a trioletelor cu ritmuri punctate.

În cântecele italiene contemporane predomină diatonica — majorul și minorul —, aproape fără moduri antice, deși pentru cântecele din Sicilia și Neapole sînt caracteristice elementele modului frigian, printre care prezența treptelor a II-a și a VI-a coborîte, precum și alternarea majorului natural cu cel armonic. Aceste cântece, cu cvadratura lor bine conturată, cu metrul lor simplu, mai ales ternar (în deosebi în melodiile de dans), cu expunerea delicată — atât de iubită de italieni — a melodiei în terțe și sexte, cu abundența de întîrzieri line, sînt adesea acompaniate de chitară¹. Armoniile lor, de obicei nu sînt complicate (de cele mai multe ori tonica alternează cu dominantă). Vom da ca exemplu un cântec popular lombard:



Aceleași deplasări ritmice caracteristice se observă și în cântecul vioi *La bella veneziana*:
Allegro con brio



Vom mai reproduce de asemenea cântecul lombard *La paslorella*:



¹ Vom aminti că compozitorii italieni li se reproșa adesea că acompaniamentul din operele lor seamănă cu un, acompaniament de chitară. Wag-ner spunea cu dispreț că orchestra lui Donizetti este o „chitară mare”.

Aceeași melodie, oarecum schimbată, este utilizată de cântecul *Che fai bella fanciulla*, care se cânta în satele romane.

Expunerea melodiei în terțe și sexte paralele, caracteristică pentru cântecele italiene, se observă într-un cântec melancolic de dragoste din Abruzia:

Moderato e un poco melaiicolio

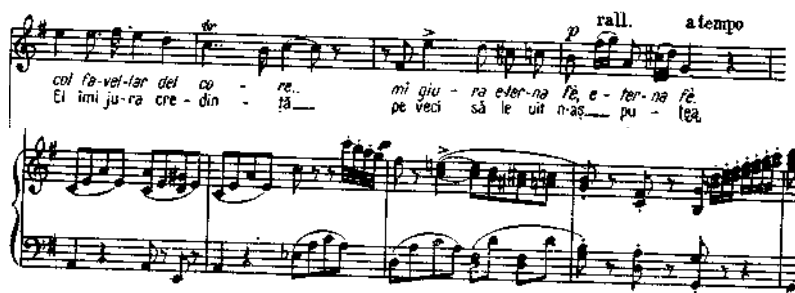


Pentru a arăta mai concret comunitatea dintre limbajul muzical al acestor cântece și acela al stilului operelor compozitorilor italieni, le vom compara cu modelele de scriitură de operă ale lui Bellini și Donizetti. Mișcarea curgătoare a vocilor în terțe paralele din refrenul coral la *Casta diva* (aria Normei din opera cu același titlu de Bellini) și orchestra care dublează acest refren, întârzieri le expresive din această melodie, care oscilează lin, se apropie atât de mult de tînguirea lirică, provocată de despărțirea de iubită, dintr-un naiv cântec sătesc (vezi exemplul precedent), încît cele două melodii ar putea trece drept creații ale aceluiași autor:

Andante soster.uto



Nu mai puțin evidentă este și apropierea cavatinei Luciei din opera cu același nume a lui Donizetti, de cântecul popular italian (vezi și exemplele de la pag. 124).



Despre legăturile fundamentale, adinei, dintre cântecul popular italian și muzica compozitorilor italieni, scrie muzicologul italian contemporan Massimo Mila: „Nu o dată s-a spus că opera italiană de la începutul secolului XIX — Rossini, Bellini, Donizetti — adesea a înlocuit cântecele poporului și că în multe cazuri (ceea ce se poate confirma prin documente) s-a născut direct din izvoare populare". După observațiile lui Massimo Mila, un proces identic mai continuă și în Italia din zilele noastre: *Boema* de Puccini nu poate fi calificată drept o lucrare care s-a născut pe baza cântecului popular, dar însăși această operă a servit ca model, ca izvor pentru o mulțime de cântece de la oraș, pentru noi cântece „populare", de fapt foarte depărtate de înalta simplitate a vechiului cântec țărănesc" !.

Totuși, în Italia, mai ales în locurile cele mai pierdute ale peninsulei, alături de cântecele de factură nouă, inspirate din opere și răspândite pe scară largă în viața satelor și a orașelor, mai

existau și cîntece populare vechi; acestea nu sînt numai cîntece lirice, ci și epico-narative, în care adesea o voce îi răspunde alteia, astfel cum se întîmplă în străvechile motive pastorale din care ele, probabil, își trag originea. Melodiile diatonice ale vechilor cîntece italiene (în ele se pot întîlni mai des modurile antice) sînt libere din punct de vedere ritmic și adesea au un caracter de recitativ. Ca exemplu de melodii de acest gen vom reproduce un cîntec țărănesc de muncă din Romagna, un *stornello* din Toscana și un cîntec de muncă al pescarilor din

Abruzia:

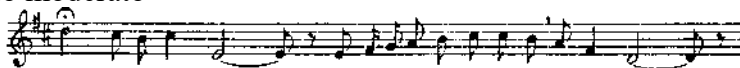
¹ Massimo Mila. „Citind **partitura** Boemei”, „Sovetskaia muzîka”, 1955, Nr. 3, pag. 122.

126

Lameiitoso



Mlegretto moderato



Lento. Lamentoso e lunghe le represe



Hector Berlioz, care a vizitat Italia în 1831, a notat interesante melodii italiene vechi. Într-o noapte, în inima munților Abruzi, Berlioz a auzit o serenadă cu totul neobișnuită a unui muntean logodit, care își chema logodnica la întîlnire. El improviza diferite cuvinte pe aceeași inciză simplă cu caracter de recitativ. Cîntarea era acompaniată de un ansamblu specific, alcătuit dintr-o mandolină imensă, un cimpoi și un *stimbalo*, mic instrument metalic de tipul triunghiului. După observațiile lui Berlioz, această inciză era extrem de răspîdită în munții sălbatici ai Abruziei. Cu aceeași inciză îl saluta de obicei, ori de cîte ori îl întîlnea, un vagabond cerșetor, pe care-l cunoștea ■:

„Bună ziua, bună ziua, bună ziua, domnule, ce mai faceți?”

127

' ~ ~> r'

tf

t t » s C" '■ V d o. ~"

<7>,

a *-•

5- ~ n

CM 2" 01<Jf Ci 4s

2 c = S c «

.- t

.?

V! Z

J?

3 g-⁶»



col fa-vel-lar del co - re... mi giu - ra eter-na fà, e - ter-na fà
 Ei imi ju-ra cre - din - ță... pe veci să le uil n-aș pu - lea

Despre legăturile fundamentale, adînci, dintre cîntecul popular italian și muzica compozitorilor italieni, scrie muzicologul italian contemporan Massimo Mila: „Nu o dată s-a spus că opera italiană de la începutul secolului XIX — Rossini, Bellini, Donizetti — adesea a înlocuit cîntecele poporului și că în multe cazuri (ceea ce se poate confirma prin documente) s-a născut direct din izvoare populare". După observațiile lui Massimo Mila, un proces identic mai continuă și în Italia din zilele noastre: *Boema* de Puccini nu poate fi calificată drept o lucrare care s-a născut pe baza cîntecului popular, dar însăși această operă a servit ca model, ca izvor pentru o mulțime de cîntece de la oraș, pentru noi cîntece „populare", de fapt foarte depărtate de înalta simplitate a vechiului cîntec țărănesc" ¹.

Totuși, în Italia, mai ales în locurile cele mai pierdute ale peninsulei, alături de cîntecele de factură nouă, inspirate din opere și răspindite pe scară largă în viața satelor și a orașelor, mai existau și cîntece populare vechi; acestea nu sînt numai cîntece lirice, ci și epico-narative, în care adesea o voce îi răspunde alteia, astfel cum se întîmplă în străvechile motive pastorale din care ele, probabil, își trag originea. Melodiile diatonice ale vechilor cîntece italiene (în ele se pot întîlni mai des modurile antice) sînt libere din punct de vedere ritmic și adesea au un caracter de recitativ. Ca exemplu de melodii de acest gen vom reproduce un cîntec țărănesc de muncă din Romagna, un *stornello* din Toscana și un cîntec de muncă al pescarilor din Abruzia:

¹ Massimo Mila. „Citind partitura Boemei", „Sovetskaia muzîka", 1955, Nr. 3, pag. 122.



Hector Berlioz, care a vizitat Italia în 1831, a notat interesante melodii italiene vechi. Într-o noapte, în inima munților Abruzzi, Berlioz a auzit o serenadă cu totul neobișnuită a unui muntean logodit, care își chema logodnica la întâlnire. El improviza diferite cuvinte pe aceeași inciză simplă cu caracter de recitativ. Cântarea era acompaniată de un ansamblu specific, alcătuit dintr-o mandolină imensă, un cimpoi și un *stimballo*, mic instrument metalic de tipul triunghiului. După observațiile lui Berlioz, această inciză era extrem de răspîndită în munții sălbatici ai Abruziei. Cu aceeași inciză îl saluta de obicei, ori de câte ori îl întâlnea, un vagabond cerșetor, pe care-l cunoștea ¹:

¹ „Bună ziua, bună ziua, bună ziua, domnule, ce mai faceți?”

127

MlegR'tio



Berlioz a folosit această inciză în opera sa *Benvenuto Cellini*. El relevă că dublarea ultimei vocale, subliniată cu Sftmnl >, „este rezultatul unui spasm al gîtlejului, spasm asenfiător unui hohot de plîns și al cărui efect este extrem de specii'c" ¹. Astfel expresivitatea intervalului de repaus — secunda 0% — este subliniată printr-o „instrumentare" specială a vocii, Berlioz a notat de asemenea melodii execiita^{le} la vechi instrumente de suflat din lemn, *piffero*, pe care l^a auzit în Abruzia și la Roma, unde o fanfară întreagă de pifNri cobora din munți pentru a cînta într-o zi de sărbătoare înaiifei chipului madonei. Berlioz a introdus aceste melodii improviza în a sa *Serenadă pentru madonă pe tema unui pifferar roi*(>^ai, lucrare rămasă nepublicată. Iată una din aceste melodii:

Ar;daiîiîiio.....



Despre arta improvizatorilor populari povestește și scriitorul rus M. P. Bibikov, care a notat cuvintele unui cîntec popular cu caracter de improvizație pe tema luptei patrioților italieni împotriva asupritorilor austrieci. Bibikov spune că improvizatorii populari sînt în majoritate chitariști „care, noaptea, te plimbă pe străzi, cîntă în recitativ tot ce le trimite Dumnezeu în

suflet și se acompaniază cu acorduri"².

În Italia se întâlnesc adesea astfel de cântece-improvizații, pe cuvinte de Dante și Tasso, poeții preferați ai poporului. *O noapte la Veneția* de Kozlov, care a dat viață unor splendide romane a lui Glinka, reprezintă tributul plătit de compozitorul rus impresiilor lăsate de un gondolier care improviza pe cuvinte de Tasso:

Și cuvinte de Torquato

la armonice octave.

¹ H. Berlioz. „Avenioires” ed. cit., pag. 227.

² E. Kctnn-Novikova. „Al. I. Glinka”. Noi materiale și documente, partea 3-a. AVoscova, 1955, pag. 20.

128

/

Jean-Jacques Rousseau a notat în timpul șederii sale în Italia o melodie venetiană și una florentină pe cuvinte de Tasso; prin factura lor de recitativ, aceste melodii se apropie de cântecele vechi menționate mai sus. Redăm un fragment din melodia florentină pe cuvinte din *Ierusalimul eliberat* de Tasso¹:



Per tan-te stra-de sì ra-ggi-ra e tan-te il cor-ri-dor che in sua bat-la la

por ta che al fin da gli occhi al trui pur si di le
- gu - a

Franz Liszt a auzit de la gondolierii venețieni un duet cu caracter recitativ de același gen pe cuvinte tot din *Ierusalimul eliberat* de Tasso; el a utilizat-o în poemul său simfonic *Tasso, lamento e trionfo*:

Adagio mesto



Can • to l'ar-----mi fie-fose eil Ca-pi - la-----no

Che granse pol'-----cro li - he-ro di Cri —
sto.

În spiritul autentic al cântecelor-improvizații, reproduse mai sus, este scrisă și o remarcabilă melodie a lui Rossini pe cuvintele cântecului al cincilea din *Infernul*, o parte a *Divinei comedii* de Dante (cântecul gondolierului venețian din opera *Othello*):

Maestoso



Nes-sun mag-gior do - lo - re nes-sun mag-gior do - lo - re,

che ri-cor-dar-si del tem-po fe - li - ce nel-la mi-se - ria,

che ri - cor-dar-si del tem-po fi-ii - ce nel-la mi-se - ria

¹ /. Tiersot. „La chanson populaire”. Italie, ed. cit, pag. 2900.

Verdi

129

Creația lui Verdi este strâns legată de tradițiile operei italiene și de muzica populară italiană. Născut într-un sat din Lombardia, unde primele impresii muzicale i-au fost produse de cântecele și dansurile populare, Verdi cunoștea bine și iubea din copilărie muzica populară. El studia cu atenție și lucrările ilustrilor săi înaintași după cum am mai spus, îi plăcea în deosebi muzica lui Bellini pentru ușurința ei melodică. Pe calea lui Bellini, care căutase să elibereze

melodia operei de excesele de virtuoziitate apropiind-o de cîntecul popular, a mers și tînărul Verdi; în melodii cum este corul din *Nabucco*, reprodus mai sus (vezi primul exemplu), Verdi se înrudește mult cu Bellini.

Această înrudire apare cel mai clar atunci cînd comparăm refrenul coral la *Casta diva* (exemplul III de la pag 125), cu partea mijlocie a corului verdian, în care melodia se lărgeste și se mișcă în terțe line. Nu mai puțin evidentă este influența stilului melodic al lui Bellini și asupra corului exilaților scoțieni din prima versiune a operei *Macbeth*; în ce privește însă suflul ritmic al acestei melodii, el are multe trăsături comune și cu cîntecele din satul lombard în care s-a scurs copilăria și adolescența compozitorului. Adesea aceste legături apar cu o claritate tot atît de mare și în operele scrise de Verdi în perioada lui de maturitate. Vom da ca exemplu tema prieteniei dintre Rodrigo și Carlos, unul din leitmotivurile operei sale *Don*

Carlos:



Această temă, care îmbină cantabilitatea italiană cu tempoul de marș, se apropie și de cîntecele patriotice revoluționare care răsunau în Italia în anii mișcării de eliberare națională. Trebuie să menționăm că îmbinarea ritmului punctat cu mișcarea în triolette, îmbinare caracteristică pentru limbajul melodic al tînărului Verdi, după cum relevă pe bună dreptate M. S. Druskin¹, constituie de asemenea o trăsătură proprie pentru

¹ M. S. Druskin. „Idealurile lui Verdi în materie de operă”. „Sovelskaia nmzika”, 1954, No. 9, pag. 63.

130

melodica lui Bellini și se întâlnește adesea în cîntecele populare italiene.

De la primii săi pași pe tărîmul creației, Verdi a năzuit spre redarea realistă a vieții prin muzică și și-a propus scopul de a crea o artă accesibilă maselor populare și apropiată lor. În simplitatea limbajului muzical, în apropierea acestuia de muzica populară Verdi găsea calea spre o exprimare profundă a sentimentelor omenești, spre zugrăvirea veridică a caracterelor. Este suficient să ne amintim cîntecele Azucenei din *Trubadurul*, melodiile Violettei din *Trauiata*, romanța Aidei, genialul cîntec al sălciei din *Olhello*. Multe din melodiile compuse de Verdi ar putea trece drept cîntece populare autentice. După cum la timpul lor, melodiile lui Rossini și ale lui Bellini căpătaseră caracter de cîntece populare, tot astfel, și chiar într-o măsură mai mare, intrau în viață și deveneau populare melodii din operele lui Verdi. Am vorbit mai sus despre apropierea dintre corurile patriotice și cabalettele din operele scrise în perioada 1840—1850, pe de o parte, și cîntecele revoluționare italiene, pe care poporul le crease în anii mișcării de eliberare, pe de altă parte.

Apropierea de cîntecul și dansul italian s-a manifestat cu o claritate maximă în operele din cel de-al șaselea deceniu al secolului XIX. În *Rigoletto*, *Trubadurul* și *Trauiata*, Verdi subliniază în mod conștient, prin caracterul popular al limbajului muzical, faptul că Rigoletto, Azucena, Manrico și Violetta sînt oameni din popor. În această perioadă de creație, melodiile din operele lui Verdi capătă adesea caracterul unor cîntece populare cu structura lor simplă în formă de cuplet.

Dar încă din opera *Trauiata* (în mare măsură tocmai din cauza aceasta) rolul recitativelor, străbătute de intonații de cîntec, crește vizibil. Recitativele Violettei (scena dintre ea și Germont din ultimul act) răspîndesc multă căldură.

Legăturile cu creația populară sînt incontestabile și în recitativele melodice din ultimele opere ale lui Verdi. El a subliniat în repetate rînduri că, atunci cînd lucrezi la declamație pe fond muzical, trebuie să studiezi cu minuțiozitate recitativele vechilor maeștri italieni, să le

aprofundezi și să le imiți simplitatea și naturalețea. Tocmai simplitatea și naturalețea, atât de caracteristice pentru cântecul popular italian și pentru muzica italiană veche, strîns legată de acest cântec, sînt proprii și scriiturii

131

declamatorice și melodice a celor mai frumoase creații ale lui Verdi: *Aida* și *Othello*. Cunoștințele noastre despre felul în care Verdi a studiat muzica populară sînt extrem de limitate. Se știe, ce-i drept, că, pe cînd lucra la *Vecerniile siciliene*, compozitorul a cerut să i se trimită melodii populare siciliene autentice și, printre altele, modelele dansului național, tarantela. De aceea, scena serbării populare (din opera lui Verdi), în care sicilienii dansează tarantela, are un colorit național atât de pregnant. Credem că nu este întîmplător faptul că, în leitmotivul răscoalei sicilienilor compozitorul a realizat o țesătură armonică specifică (elemente ale modului frigian, caracteristic pentru cîntecele populare siciliene). Nu este întîmplător, de sigur, nici coloritul spaniol al multor pagini din *Don Carlos*. Se mai știe de asemenea că, în timp ce crea *Aida*, Verdi a căutat și a izbutit pe deplin să redea unele rezonanțe orientale ale muzicii. Dar trebuie să spunem că și în muzica egipteană din *Aida*, și în Spania din *Don Carlos*, precum și în vechea Anglie din *Falstaff*, muzica lui Verdi rămîne în fond italiană.

Legătura dintre muzica lui Verdi și creația populară este organică și profundă: multe elemente esențiale ale cântecului și dansului popular italian, reconsiderate în mod creator, au do-bîndit la Verdi (mai ales în lucrările lui de maturitate), sensul de componente organice ale stilului individual al compozitorului; așa sînt deplasările metrice ale timpilor tari, care subliniază expresia dramatică și sînt atât de caracteristice pentru Verdi alternarea trioletelor cu ritmul punctat, atât de frecvent în melodia lui Verdi; atracția spre diatonie. Credem că și anumite caracteristici intonaționale și armonice des întîlnite la Verdi sînt legate de muzica populară: „suspinale” expresive în secundă sînt rezultatul îmbogățirii și dezvoltării întîrzierilor melodice, caracteristice pentru opera și cântecul popular italian; tot aici se încadrează și alăturarea, în contrast, a majorului și minorului omonim. Întîlnim succesiunea nemijlocită a terței minore și a celei majore și în cîntecele italiene vechi; vom aminti două din exemplele reproduse mai sus: cântecul de muncă din Romagna și melodia cîntată la *piffero*. Apariția directă în minor a treptei VI dorice după treapta VI naturală subliniază specificul modal al cântecului pescarilor din Abruzia.

132

În sfîrșit, dragostea lui Verdi pentru paralelisme, stratificările de acorduri de cvartă și sextă, de terță și cvartă și de sextă, care sună întotdeauna atât de proaspăt, de neobișnuit și de fermecător, stratificări caracteristice pentru el, nu constituie oare dezvoltarea creatoare a conducerii melodiei în terțe și sexte paralele, procedeu preferat de poporul italian?

O legătură adîncă, fundamentală cu arta cântecului popular italian și un sprijin trainic pe tradițiile operei italiene sînt însușirile de bază ale creației lui Verdi. Cristalizate încă în operele lui de tinerețe din anii 1840—1850, aceste însușiri nu sînt mai puțin evidente nici în lucrările cu care se încheie drumul creator al lui Verdi: *Othello* și *Falstaff*.

X

„RIGOLETTO”

încă din primul deceniu al creației sale Verdi trasase căile noi ale dezvoltării operei naționale italiene. Claritatea concepției, caracterul scenic, o pasiune sinceră, simplitatea și expresivitatea limbajului muzical strîns legate de melodiile populare, iată trăsăturile caracteristice ale creației lui Verdi, trăsături care s-au manifestat în cele mai frumoase opere ale sale din anii 1840—1850. Compozitorul creează în ele excelente scene de masă, coruri eroice străbătute de ritmuri pline de bărbăție. Dar în operele din acea perioadă, realizînd un dramatism pregnant, compozitorul zugrăvește nu atât portrete vii de oameni, cu trăsăturile lor individuale, cît dă expresia generală, adesea mult exagerată, a unora sau altora dintre emoții.

Cu toate acestea, Verdi a năzuit și în operele sale de tinerețe spre oglindirea veridică a vieții, spre zugrăvirea realistă a caracterelor omenеști. În acest sens, *Macbeth* și *Lnisa Miller* reprezintă importante jaloane în creația sa din cel de al cincilea deceniu al secolului XIX. În operele din anii 1850—1860 Verdi își propune, ca unul dintre cele mai importante obiective, să arate oameni vii, să dezvăluie în imagini muzicale și în situații dramatice nu numai sentimentele, ci și caracterele lor. După cum relevă pe bună dreptate M. S. Druskin, „situațiile dramatice realiste și reliefate, caracterele pregnant conturate, iată ce este principal, după părerea lui Verdi într-un subiect de operă. Dacă îri lucrările lui din perioada de tinerețe și, în parte din cea mijlocie, dezvoltarea situațiilor n-a contribuit întotdeauna la o dezvăluire consecventă a caracterelor, în preajma celui de al șaselea deceniu al secolului trecut, compozitorul și-a dat limpede seama

134

că adîncirea acestei legături constituie baza pentru crearea unei drame muzicale care să oglindească adevărul vieții”¹ (spațierea îmi aparține mie. — L.S.). Verdi spunea că situațiile dramatice trebuie să scoată în evidență pasiunile omenеști în forma lor caracteristică, individuală. Potrivit cu această tendință de conturare a caracterelor, în perioada 1850—1860 Verdi caută și găsește mijloace de expresie strict individuale pentru zugrăvirea personajelor sale. În concordanță cu aceleași tendințe el acordă o deosebită atenție și libretelor.

Deja în opera *Emani* lui Verdi i-a aparținut inițiativa atît în alegerea subiectului, cît și în întocmirea libretului. Mai tîrziu, în majoritatea cazurilor, tot el constituia „scheletul” libretului. După ce alegea subiectul, Verdi concepea, în primul rînd, spectacolul în ansamblul lui, apoi își închipuia personajele principale și coloritul local, fără a uita bine înțeles, tehnica scenei. Cînd întregul devenea clar, compozitorul trecea la precizarea tablourilor. Adesea el schița personal nu numai desfășurarea acțiunii, ci și mediul, indicînd poziția ferestrelor, a ușilor, a mobilelor, întreaga punere în scenă. La rugămintea lui prietenii săi pictori schițau pentru el portretele viitoarelor personaje ale operei (să ne amintim felul în care a lucrat la *Attila* și *Macbeth*).

Verdi își imagina clar nu numai caracterul, ci și înfățișarea, mimica și toate mișcările personajelor sale. Acestea deveneau pentru el oameni vii. Abia după ce drama, cu toate personajele, cu toate imaginile i se înfățișa limpede înaintea ochilor, el căuta o întruchipare muzicală corespunzătoare. Tocmai de această imagine, palpabilă și reliefată a întregii desfășurări a dramei, este legată una din însușirile fundamentale ale operelor verdienne: caracterul lor teatral. Tot astfel expresivitatea specifică, „caracterul plastic vizual, concret” al melodiilor verdienne reflectă pătrunderea adîncă a compozitorului în factura sufletească a personajelor.

După cum arată L. Escudier, datorită acestei pătrunderi în subiect și în personajele sale, Verdi realiza unitatea ansamblurilor, îmbinată cu diversitatea detaliilor, unitate caracteristică pentru el. Pentru a respecta o anumită situație, Verdi sacrifică versurile libretului, desconsideră metrii. „De exemplu, spune Escudier, libretistul scrie cîteva versuri de recitativ acolo unde,

135

după părerea compozitorului, se cere un solo. Și iată că sub pana lui (a compozitorului, — L.S.) recitativul devine solo, arie, dacă el socotește că așa trebuie să fie. Tot astfel, dacă libretistul vrea să dea o arie, un duet, un *cantabile*, dar compozitorul este de părere că acțiunea nu cere oprire, duetul se transformă într-un dialog și se cîntă *presto*, iar aria devine un scurt *a tempo* sau un recitativ. De aici provine acest caracter neobișnuit al construirii numerelor, această desconsiderare a convenționalismului, acest dispreț față de legile formei vechilor librete. De aici provin originalitatea, îndrăzneala și libertatea ce se atribuie formelor vechi, noutatea detaliilor în operele lui Verdi”¹.

Cotitura de la eroic la obișnuit, de la redarea evenimentelor mari _ la zugrăvirea caracterelor și sentimentelor oamenilor simpli, se schițase, după cum s-a arătat mai sus, în operele lui Verdi de la sfârșitul celui de-al cincilea deceniu al secolului XIX. Aceasta nu înseamnă însă că părăsind tematica eroico-patriotică Verdi a schimbat orientarea ideologică de bază a artei sale. Determinînd sarcinile artei naționale, Mazzini spunea că aceasta trebuie să fie exponenta sentimentelor societății și inspiratoarea ei ideologică. Creația lui Verdi în domeniul operei a îndeplinit întotdeauna aceste condiții. Lupta împotriva asupritorilor patriei constituie pivotul ideologic al operelor sale, din anii 1840—1850. Tragedia inegalității sociale este conținutul ideilor de bază al operelor sale din anii 1850—1860 și, în primul rînd, al operelor *Rigoletto*, *Trubadurul* și *Traviata* cele „trei stele celebre”, cum au calificat contemporanii aceste opere. Epigraful revistei revoluționare *Tînăra Italie* — „Să-i executați cu adevărul pe prigonitorii noștri” — ar fi putut constitui foarte bine epigraful acestor opere ale lui Verdi. Leit-motivul lor este denunțarea fenomenelor hidoase ale vieții, fenomene generate de inegalitatea socială. Verdi își propune aici obiective noi: să creeze tipuri, să redea sentimentele oamenilor care suferă și pier în conflictul dintre ei și mediu.

„Incandescența operelor lui Verdi este incandescența unei atmosfere de luptă ... Un om cuprins de mînie, care a acumulat vreme îndelungată indignare și este plin de suferință și de

¹ L. Escudier. „Mes souvenirs”, op. cit. pag. 75.

136

încordare lăuntrică, se dezlănțuie pe neașteptate ca un uragan”¹, astfel a caracterizat Hippolyte Taine muzica lui Verdi în ascuțitele și talentatele sale schițe asupra vieții pariziene, subliniind contradicția adîncă dintre publicul trîndav, *elegant și indiferent al beau monde-ului* parizian, adunat ca să asculte *Trubadurul* și muzica acestui compozitor. Atrăgînd atenția societății ruse asupra studiului lui Taine, ca fiind „una dintre cele mai frumoase pagini de critică a secolului XIX” G. A. Laroș rezumă: „Dacă există o muzică ce nu se potrivește cu cravata albă și cu corsajul răscoit, aceasta este muzica lui Verdi! Locul ei este într-un oarecare Faubourg Montmartre, într-o baracă imensă cu locuri ieftine, în fața unor ascultători îmbrăcați în bluze și cu mîinile pline de bătăături, într-o atmosferă de fum de țigară și de protest social”². În trăsăturile acestei judicioase caracterizări se conturează perfect democratismul muzicii lui Verdi.

Noile probleme de creație, după cum am relevat mai sus, au determinat căutarea unor noi mijloace de expresie. Intonațiile cîntecelor și dansurilor din viața de toate zilele se aud mai clar și mai pregnant în limbajul muzical al lui Verdi. Melodiile simple, accesibile, care dezvăluie lumea suflătească a Azucenei, a Violettei, a lui Rigoletto, sînt strîns înrudite cu cîntecul popular italian. Verdi creează scene dinamice cu caracterizări reliefate ale personajelor, cu o acțiune care se desfășoară vijelios, în care episoadele de arioso se împletesc în mod firesc cu recitativele melodice, transformîndu-se în ansambluri dramatice, pline de viață.

Verdi însă nu manifestă totdeauna un gust artistic exigent în aceste opere; nu întotdeauna pare justificat dramatismul exagerat al. situațiilor, în spiritul teatrului romantic al lui Hugo. Totuși umbra de melodramatism nu răpește muzicii acestor opere realismul lor adînc și emoționant. Scene, cum ar fi cvartetul final din *Rigoletto*, scena cu clopotele funebre din *Trubadurul* sau duetul Violetta-Germont din *Traviata*, pot fi trecute printre capodoperele operei realiste. *Rigoletto*, prima din cele trei opere menționate, a fost scrisă după drama *Regele petrece* a lui Victor Hugo. Verdi

¹ H. Taine. „Notes sur Paris. Vie et opinions de Frederio Thomas Gran-dorge”. Paris, 1911, pag. 10.

- ² G. A. Laros. Cu prilejul reprezentării *Laizei Miller* pe scena italiană „Golos” („Glasul”) din 29 octombrie 1875.

remarcase acest subiect încă din 1849. El arată într-o scrisoare că *Regele petrece* este „o piesă minunată, cu situații dramatice zguduitoare și cu două roluri splendide, pentru Frezzolini și de Bassini” (7 septembrie 1849). De sigur că piesa lui Hugo îl atrăsese pe Verdi nu numai pentru calitățile ei dramatice. Compozitorul găsisese în ea o temă extrem de apropiată de propriile sale tendințe în materie de creație, de idealurile sale democratice.

Personajele principale ale lui Hugo sînt oameni umiliți, dezmoșteniți, disprețuiți de „societate”. Hugo deșteaptă un sentiment de caldă simpatie pentru personajele sale, convingerea că lupta lor pentru o viață mai bună și dreptul lor la fericire se bazează pe dreptate. Așa sînt în dramele lui bufonul Triboulet, curtezana Marion, tîlharul Ernani; așa este și Quasimodo din romanul *Notre Dame de Paris*; așa este și Jean Valjean, eroul principal al romanului *Mizerabilii*. De aceea, A. I. Hcrzeti, L. N. Tolstoi și M. E. - Saltîkov-Scedrin l-au prețuit atît de mult pe Hugo. După cum spune Saltîkov-Scedrin, oamenii din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX nu-și puteau aminti fără înduioșare de Hugo, în ale cărui lucrări reînvie „acea epocă tendențioasă” cînd „nu numai oamenii, ci și pietrele cereau eroism și iedalui”¹.

Tocmai de conținutul democratic al operei lui Hugo sînt legate și multe trăsături caracteristice ale stilului său. Hugo, spunea K. A. Fedin, este „un maestru virtuos al acțiunii, un modelator fantastic al contrastelor, un foarte subtil țesător și brodeur al intrigii”². Subiectul antrenant, dramatismul accentuat al situațiilor din lucrările lui Hugo își datorează, într-o anumită măsură, originea unor genuri populare pe vremea aceea; melodrama, romanul-foileton din ziare. Dar în lucrările lui Hugo aceste trăsături capătă o valoare artistică cu totul diferită, încadrîndu-se ca una din componente în stilul literar al romantismului democratic francez. După cum spune K. Fedin, pentru Hugo ideea libertății și fericirii omului simplu „era cea mai scumpă”³.

Presa burgheză reacționară persecuta cu cruzime piesele lui Hugo. Scriitorul era calificat „cronicar al păcatului și dezo-

¹ M. Saltîkov-Scedrin „Peste hotare. Despre literatură și artă”. Moscova, 1953, pag. 395.

² K. Fedin. „Victor Hugo. Opere”, Moscova, G.I.H.L. (Editura de Stat pentru Literatură), 1954, voi. 6, pag. 585.

³ K. Fedin, op. cit., pag. 584.

138

noarei” Dramele lui Hugo erau puse la index de cenzură. *Marion Delorme* (1829) a fost interzisă pentru „inadmisibila” prezentare a regelui Ludovic XIII drept un imbecil, pentru că în acest personaj se descoperise o asemănare suspectă cu Carol X. Aceeași soartă a avut-o drama lui Hugo *Regele petrece* (1832). După premieră, cenzura a scos piesa de pe afiș ca fiind „ofensatoare la adresa moralității”. Această piesă, care denunță desfrîul monarhilor și al nobilimii, a fost scrisă în zilele răscoalei republicane de la Paris, din 5 și 6 iunie 1832, răscoală ale cărei evenimente s-au oglindit în paginile romanului *Mizerabilii*.

În prefața la piesa *Regele petrece*, Victor Hugo scria: „Triboulet e hidos, Triboulet e neputincios, Triboulet e bufonul curții ; aceasta e o întreită nenorocire care-l întărită, ... Triboulet n-are pe nimeni pe lume în afară de fiica lui; el o ascunde de toți într-un cartier slab populat, într-o casă retrasă ... Copila lui crește nevinovată, credincioasă castă”.

Tipul de bufon — tată iubitor — este în flagrantă opoziție cu regele pervers, ușuratic, o adevărată nulitate, cu anturajul său.

*Serale, muzici, dansuri, bufoni și trubaduri;
Plimbări la braț în taină, spre seară, prin păduri;
Mii de plăceri ce noaptea misterios le cerne;
Acesta-i viitorul ce-n cale ni s-așterne;*

*Ne vom iubi cu patima a doi amanți, doi soți;
 Tmbătrînim, căci timpul se scurge peste toți...
 Și viața e o pînză supusă la tocire;
 Dacă n-ar fi iubirea să-i dea strălucire,
 N-ar fi decît o zdreanță I La asta te-ai gîndit?
 Deci care e formula spre a fi fericit?
 Să ne-agățăm de viață cu sete, cu ardoare...
 Să bem I Si să petrecem I Si să iubim I
 (Actul III, scena II¹)*

Aceasta este filozofia vieții după Francisc I din drama *Regele petrece* de Hugo.

Verdi a început să lucreze la această operă în 1850. Inițial, el a vrut să intituleze opera *Blestemul*. Pentru că, după concepția lui Hugo, nodul dramei constă în blestemul care l-a lovit pe tatăl fetei dezonorate. Sînt blestemați atît regele, cît bufonul lui. Dar blestemul nu cade pe rege, care continuă să se dedea la plăceri ușuratic. Astfel, cum se întîmplă adesea

¹ Victor Hugo. „Regele petrece”. „Ruy Blas”. Traducere de V. Stoicovici. E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toți, 1959, pag. 93. — N. T.

139

în subiectele romanice, victimele soartei nu sînt aceia care merită pedeapsa; pi[^]r personajele pozitive. Printr-un astfel de deznodămînt autorul intensifică sentimentul de compătimire pentru ele, deșteaptă 'Ha împotriva celor vinovați de moartea lor și protestul împotriva condițiilor sociale care au putut duce la asemenea catastrofă.

Profund pasionat de piesa lui Hugo, Verdi a schițat personal planul operei, a trasat principalele situații dramatice, a chibzuit caracterele personajelor. Libretul a fost' scris de Piave după indicațiile lui.

Cînd se spune c ă *Rigoletto* a fost compus extrem de repede, că Verdi n-a lucrat la partitura operei decît 40 de zile, nu se ține seamă de întreatga muncă îndelungată și nespuse de intensă a compozitorului la scenariu și libret. Tocmai în timpul acestei munci pregătitoare s-au cristalizat și au ajuns la maturitate imaginile muzicale ^{^16} operei.

Pe cînd munca se apropia de sfîrșit, cenzura a interzis libretul. Lucrul era de așteptat, dacă ne amintim de larga publicitate care se fetise în jurul interzicerii în Franța a acestei drame demarcatoare a lui Hugo. Interzicerea libretului a fost însoțită de urd blam la adresa „poetului Piave și a celebrului maestru Vercdl pentru că nu au ales pentru talentele lor un cîmp de activitate mai demn decît un subiect atît de respingător, de imor'al și atît de necuviincios de trivial". Încercarea lui Piave de £ Jace modificări de compromis în libret a fost respinsă cu hcPtârîre de compozitor. „M-am convins că din această lucrare denaturată a dispărut și caracterul, și sensul și, m sfîrșit, că acfum. momentele ei cele mai dramatice nu mai impresionează de loc[^] _{scr;a cu} indignare compozitorul directorului teatrului. C. Marzari, despre noua variantă a lui Piave. Verdi se opunea locul acțiunii să fie strămutat în altă epocă și în altă țar"ă, pentru că, spune compozitorul, în legătură cu aceasta trefPț'is să se schimbe și caracterele. Francisc I nu trebuie să devină ducele de Vendome. Verdi afirmă că, în noua variantă ga jibretului, ducele este cu totul lipsit de caracter. El consideră inadmisibilă intenția libretistului de a estompa desfrînarea acelu deoarece fără ea întreaga dramă devine absurdă: curri ar fi ajuns ducele într-o tavernă, dacă nu s-ar fi dus la o întîlpre de dragoste? își pierde sensul și teama lui Rigoletto de a-și lăsa fiica să iasă din casă. Verdi apără cu o deosebită pasiune tipul central al operei, bufonul. Piave,

140

cel docil, era gata să-l înlociască printr-un erou tradițional, bun spre a face pe plac cenzurii, care considera drept o necuviință să se reprezinte pe scenă ca personaj principal un om hidos. „Un bufon care cîntă? scrie Verdi. De ce nu? (...) După mine, e o idee excelentă să arăți acest caracter cu tot ridicolul și cu toată hidoșenia lui și totodată plin de dragoste și de suferință.

Am ales subiectul tocmai pentru toate aceste trăsături caracteristice. Dacă a-și renunța la ele, n-aș mai putea să continui să scriu muzica. Dacă îmi veți spune că muzica mea s-ar potrivi și la libretul modificat, vă voi răspunde că nu înțeleg asemenea raționamente. Vă voi spune sincer că muzica mea, bună sau rea, nu este niciodată întâmplătoare. Caut întotdeauna să-i imprim un anumit caracter". (14 decembrie 1850).

După îndelungate discuții, Verdi a trebuit totuși, să admită unele modificări în libret: locul acțiunii a fost strămutat din Franța în Italia; regele Francisc I a devenit ducele de Mantova; a fost eliminată scena din odaia de culcare; bufonul Triboulet a fost botezat Rigoletto; numele lui a dat titlul operei. Neplăcerile cu cenzura au răpit mult timp compozitorului; pentru a putea termina opera la timp, Verdi a trebuit să lucreze cu încordare maximă. Retras la Busseto, el a terminat partitura în 40 de zile.

„*Rigoletto*, scrie I. I. Sollertinski, este incontestabil, una din creațiile geniale ale lui Verdi, cu o intrigă dramatică dintre cele mai pregnante care-l ține tot timpul pe ascultător în stare de încordare, cu caractere dramatice bine conturate, cu coruri pline de o ritmică vioaie, cu monoloage și ansambluri vocale uimitor reliefate sub raport psihologic" ¹. într-adevăr, subiectul acesta dinamic, cât se poate de potrivit pentru scenă, a dat talentului dramatic al lui Verdi posibilitatea de a se manifesta din plin. însuși compozitorul își dădea foarte bine seama de acest lucru: „Mi se pare că în ceea ce privește efectele dramatice (fără a mai vorbi de calitățile literare și poetice), lucrul cel mai frumos din câte am pus pe muzică este *Rigoletto*, scria Verdi. El are situațiile dramatice cele mai puternice, variație, strălucire, viață, patos". (22 aprilie 1853).

Merită atenție faptul că Verdi realizează în *Rigoletto* unitatea dramatică și muzicală fără a folosi leitmotive; nu repre-

¹ I. I. Sollertinski. „*Rigoletto*" operă de Giuseppe Verdi. Leningrad, 1936, pag. 27. 141

zintă o excepție decât tema blestemului, ale cărei ecouri apar adesea ca o reamintire a inevitabilei pedepse. Sensul dramatic al acestei teme romantice a fatalității seamănă cu sensul jură-mîntului din *Emani*; se constată fără greutate și asemănarea muzicală din tema jurămîntului (ex. de la pag. 73) și tema blestemului:

Andante sostenuto



Contrastele formează principiul dramatic muzical de bază al operei *Rigoletto*. Ea se întemeiază în întregime pe confruntarea luminii cu întunericul. Personajul principal al operei poartă un adînc conflict interior. Verdi arată tipul tragic al bufonului cu o multilateralitate demnă de Shakespeare. Întreaga desfășurare a acțiunii se bazează și ea pe principiul contrastelor.

Nodul dramei se leagă din introducere.

Intr-un scurt preludiu orchestral, tema sinistră a blestemului este scandată în duet de trombon și trompetă pe fondul unui *tremolando* sumbru și neliniștit al coardelor.

Preludiul trece direct într-o strălucitoare muzică cu caracter dansant (fanfară în dosul scenei). Scena balului este plină de viață și foc. Acțiunea se desfășoară fără opriri. Dialogurile

142

în recitativ se transformă liber în episoade-arioso; corul se încadrează în mod organic în acțiune. În sunetele muzicii de bal, în mijlocul veselei mulțimi, bufonul ride cu răutate de curteni.

„În acest act, Rigoletto e rău, respingător. Nu degeaba e atât de antipatizat. E crud din cauza urii lui vechi și ascunse față de toți demnitarii, pentru umilințele și bătăile cu care l-au tratat. E crud și răzbunător. Nu-i de mirare că aristocrații îl urăsc atât de mult. Bufonul asmuțea asupra lor pe băiețandrul infante, care nu cunoaște margini în desfrâu și uneltiri”¹.

Atmosfera aceea neîntunecată de griji este tulburată de apariția bătrînului Monterone, care-l blestemă pe duce, pentru că i-a batjocorit fata; el îl blestemă și pe bufon, care râde de durerea lui de părinte. E zăpăceală generală; prologul se încheie cu un *stretto* dinamic.

Nu mai puțin izbitoare sînt contrastele din tabloul al doilea. E noapte. Printr-o suburbie îndepărtată, căutînd să rămînă neobservat, Rigoletto se furișează spre casă. Nu poate uita blestemul bătrînului. Apăsător de gînduri grele, Rigoletto se întîlnește cu un ucigaș, care-i oferă serviciile sale. „Rigoletto ... se mișcă foarte încet, ca un om preocupat de gîndurile sale și care nu observă nimic din ceea ce se petrece în jurul lui ... nu-și dă prea bine seama unde se află și ce face, atât de mult l-a absorbit gîndul la blestem”², precizează starea psihică a bufonului K. S. Stanislavski în planul său regizoral de reprezentare a operei.

În acest duet-recitativ, un rol deosebit de expresiv îl are orchestra, care creează prin trăsături adecvate, atmosfera psihologică a scenei. O melodie simplă, tristă, la violoncelul și contrabasul sordinat, redă starea sufletească sumbră a lui Rigoletto. Un *pizzicato* înfundat, acompaniat de orchestră vădește neliniște.

Cu totul alt colorit emoțional îl au scenele din casa lui Rigoletto. Tînăra Gilda le umple de lumină. Aici se arată și un nou aspect al caracterului complex al bufonului: lîngă fiica lui, e un tată care își iubește copila cu o dragoste nețărnută. Gilda i-a ascuns lui Rigoletto faptul că se întîlnește cu un tînăr necunoscut, dar nu știe că acest tînăr e ducele. Inima ei

¹ K. S. Stanislavski. „Planul regizoral al operei Rigoletto”. În lucrarea P. Rumeantev: „A Uinca lui Stanislavski asupra operei Rigoletto”, Moscova, 1955, pag. 39.

² Ibidem, pag. 47.

143

e plină de speranță și de încredere. Gilda n-are remușcări pentru că, în nevinovăția ei, își minte tatăl. În duetul cu Rigoletto, apoi în scena întîlnirii cu ducele, se dezvăluie fizionomia acestui personaj fermecător: tînăra fiică a bufonului. Dar portretul, caracterizarea desăvîrșită a Gildei, o constituie aria ei pe care o cîntă atunci cînd, rămasă singură, se lasă în voia sentimentului ce o copleșește:

Allegro moderato



faci

- mor dor,

mo ca
pal sâ
pal
tar,

le de - li - zie del l'a Al meu su - flet plin de



mi dei sem - pre ram - men - tar nu - me scump, l-ai cu
- ce - rit



În dezvoltare sub formă de variațiuni, melodia Gildei, genială prin simplitatea ei, ușor de reținut, cu liniile ei de o plastică puritate, se îmbogățește cu coloraturi. Aceste ornamente

144

vocale, tradiționale pentru opera italiană, capătă aici un sens nou. Pline de un conținut psihologic, ele redau starea sufletească entuziastă a eroinei; dezvoltându-se sub formă de variațiuni melodia de bază a ariei, ele fac parte integrantă din acel personaj artistic reliefat:



Verdi sublinia că în nici un caz, aria Gildei nu trebuie executată repede, ci *allegretto non molto lento*, mereu calm, *sotto voce*.

La sfârșitul actului apare un nou contrast: scena în care curtenii ducelui o răpesc pe Gilda. Este splendidă dramaturgia acestei scene cu coloritul ei misterios și plin de neliniște (o ritmică nervoasă și capricioasă, o sonoritate atenuată, un *staccato* ușor și insinuant la corul *Tu tacere*). În dezvoltarea caracterului lui Rigoletto locul central îl ocupă întâlnirea lui cu curtenii din actul II. Cîntecul bufonului copleșit de suferință, trădează un conflict interior dintre cele mai adânci. Prin prefăcuta lui nepăsare răzbate o durere ascunsă și îngrijorare. Dar în momentul în care Rigoletto, care își urmărește cu atenție dușmanii, își dă seama că fiica lui e la duce, își leapădă masca. Mînie și ură, care alternează cu

\

tinguiri pasionate, se aud în tragicul lui monolog. Un nou contrast dramatic aduce mărturisirile amare ale Gildei, care, scăpată din odăile ducelui, caută apărare la tatăl ei. Verdi îi îmbracă povestirea într-o melodie înduioșătoare în formă de lied, simplă ca melodiile lui Bellini. Compozitorul găsește și aici cu mult simț un colorit drchestral adecvat. Dacă prima arie a Gildei a fost precedată de salturile luminoase și visătoare ale flautelor, în scena povestirii Gildei atmosfera psihologică o creează un solo de oboi, expresiv și plin de durere:



Verdi realizează un dramatism maxim în ultimul act. Introducerea finalului este constituită din câteva măsuri în *adagio*, pline de o tragică concentrare, executate de coarde. E noapte.

Rigoletto a dus-o pe Gilda la casa lui Sparafucille pentru ca fiica lui să se poată convinge de infidelitatea ducelui. Rigoletto și-a chibzuit și și-a pregătit răzbunarea: seducătorul fiicei lui urmează să piară de mîna unui ucigaș anume angajat, Sparafucille; ducele este ademenit acolo de sora ucigașului, Madda-lena. Gilda îl vede întrînd pe ușa pe duce, care cîntă nepăsător un cîntec (*La donna e mobile*).

Frivolitatea cîntecului ducelui, întrînd într-o contradicție vădită cu atmosfera tragică de la începutul actului, creează un contrast dramatic splendid și pregătește punctul culminant al actului, cvartetul. Melodii cu totul independente exprimînd diferitele stări sufletești ale personajelor — nepăsarea și ușurința ducelui, veseliea ațîțătoare a Maddalenei care rîde cu hohote, suferința Gildei și hotărîrea sumbră a lui Rigoletto — se contopesc într-un ansamblu, fără să tulbure armonia întregului.

Allegro



Ah, ah, ri-do ben di co-ra, ohe talba-je cc-stan Ah! ah! cît îmi vi-ne-arî-de de a-ces-te ju-râ-

T
Bel-la fi-glia del l'a-mo-re schia vo
Dra-ga la-şa mea cu-pi-lă, sclav ti-o

B
ch'ei el men că'

T
- li - ce cor tra di - to
- ri - ce i ai - mia - ră

B
po-co - min-te

quan-to val-gail Vo-stre gio-co mei cre-de te, so appm ce va-loa-re a - re vor-ba ce mi-
ospuio ştiu bi -
zar
ne

T
son de' vez-zi tuo i cor un del-tu-vo det-to soi tu
fi pi - oă la mear - te vin' la mi-ne să fu-gim de -

B
vi - va, ch'ei men - ti - va
min - te, el că min - te

T
Ah! no, non scop-piar!
Ah! tu nu mai bat!

B
somav-vez-x, bei si-gno-re, ad m si-mi-le scher o, de - si - şur, iom-ti şo - rul a-n-
vă-faf sa fa-că'

somav-vez-x, bei si-gno-re, ad m si-mi-le scher o, de - si - şur, iom-ti şo - rul a-n-
vă-faf sa fa-că'

T
pu- i le mie pe-ne, le mie pe-ne, coo - so - lar
- par te, cu a mo - rul, a mea vi - a-tă ti-oi jeri - fi

B
sei sei ei con - cu ra să

„Pus pe cântarul celei mai severe aprecieri muzicale, scria A. N. Serov, cvartetul din *Rigoletto* — ... prin re a l i s-m u l său dramatic şi prin farmecul ademenitor al combinaţiilor de sunete, trebuie să ocupe unul din primele locuri printre toate operele" '.

Ducele i-a plăcut Maddalenei; făcîndu-i-se milă de acest tînar care a aţipit fără griji, ea îşi înduplecă fratele să-i cruţe viaţa. În locul lui va fi ucis primul trecător care va bate la uşa lor. Trăgînd cu urechea şi auzind discuţia dintre frate şi soră, Gilda îşi sacrifică viaţa pentru a-l salva pe duce, pe care tot îl mai iubeşte.

Deznodămîntul operei e laconic. O furtună care se dezlănţuie creează fondul emoţional al evenimentelor în curs de desfăşurare. În succesiunea acestor sunete Verdi realizează o expresie muzicală şi teatrală pregnantă. Se aude urletul vîntului (cor cu gura închisă în dosul scenei), tunete (timpantele), întunecimea e sfişiată de fulgere (pasaje în zigzag în orchestră). Răzbunarea s-a săvîrşit. *Rigoletto* primeşte din mîinile lui Sparafucilie sacul cu cadavrul.

Deodată, prin vijelie, ca un neaşteptat şi viu contrast, se aude cîntecul ducelui care se depărtează. În faţa lui *Rigoletto* apare groaznicul adevăr: victimă a răzbunării a căzut propria

lui copilă. Rănită mortal, Gilda moare în brațele tatălui ei înnebunit de durere.

Rigoletto este prima operă de deplină maturitate a lui Verdi, operă în care calitățile caracteristice ale talentului său s-au manifestat cu o forță extraordinară. Metodica, cu intonațiile ei luate din viața de toate zilele și cu bogăția ei ritmică, capătă un caracter dramatic special. Crește și expresivitatea teatrală a orchestrei. Vocii i se rezervă în *Rigoletto*, ca și în toate operele lui Verdi, rolul principal. Orchestra însă — prin trăsături laconice dar întotdeauna cât se poate de potrivite — subliniază ceea ce este mai important, încheie ceea ce nu s-a spus până la sfârșit.

Fiecare personaj își are cercul său de intonații, care creează caracterizări muzicale vii. De aici provine și diversitatea formelor vocale din *Rigoletto* (caracterul galant, de dans al baladei ducelui din introducere; cantabilitatea povestirii Gildei, dezvoltarea liberă sub formă de variațiuni a ariei ei din actul I;

¹ A. N. Serov. „Verdi și noua lui operă”, op. cit., pag. 1442.

148

forma de monolog dramatic pe care-l au cuvintele adresate de *Rigoletto* curtenilor).

Verdi a știut să înzestreze cu trăsături individuale caracteristice toate personajele operei, chiar și pe cele secundare. Provocatoarea și ațîțătoarea Maddalena, sinistrul ucigaș Sparafucile sînt două personaje reliefate și colorate; au multe trăsături comune cu măștile din opera buffă italiană. Ducele (acest „pe jumătate copil, crud și îngrozitor”, după cum spune Stanislavski) are și el sfera sa intonațională. Este de remarcat faptul că Verdi se opunea executării în concert a cîntecului ducelui *La donna e mobile*, văzînd în el o caracterizare inseparabilă de întreaga acțiune scenică a unui „personaj ușuratic și superficial”. Temîndu-se că acest cîntec al ducelui ar putea să devină cunoscut înainte de premieră, Verdi nu l-a arătat interpreților decît la ultima repetiție. Dar la ieșirea din teatru, toți cîntau și fluierau melodia cîntecului. Din acest episod curios, care se referă la premiera operei, se poate vedea cît de repede a devenit populară această operă.

Premiera operei *Rigoletto* a avut loc la teatrul *La Fenice* din Veneția, la 11 martie 1851. Ea s-a bucurat de un succes imens. „Asemenea operă nu poate fi judecată după o singură seară”, scria *Gazetta di Venezia*. În ea totul este determinat de noutatea subiectului: muzică nouă, stil nou și, în mare măsură, o formă nouă a numerelor”. Ziarul a relevat „minunata orchestrație” a lui *Rigoletto*: „Orchestra vorbește și plînge împreună cu Dv. Niciodată sunetele n-au fost atît de expresive”. Cu toate acestea, critica a dezaprobat faptul că compozitorul și poetul au căutat „idealul frumosului” în domeniul „îngrozitorului și al hidosului”. „Pentru a obține efecte, ei n-au recurs la ajutorul emoțiilor obișnuite — suferința și teama, ci la ajutorul chinului și al groazei (...) Dar, cu toate acestea, opera a avut un succes extraordinar; compozitorul era aplaudat și chemat la rampă aproape după fiecare număr”.

După premiera operei *Rigoletto*, Verdi a spus: „Sînt mulțumit de mine și cred că nu voi scrie niciodată ceva mai frumos”². Într-o anumită măsură, compozitorul a avut dreptate: nu știm dacă în vreuna din operele sale următoare el a izbutit să depășească *Rigoletto* în ceea ce privește forța dinamică,

¹ F. Toye. „Giuseppe Verdi”, op. cit., pag. 73.

² A. Bonaventura. „Verdi”, op. cit., pag. 78.

149

laconismul formei bine sudate și sinceritatea emoțiilor. Nu este întîmplător faptul că opera a provocat o exclamație de admirație din partea lui Rossini: „În această muzică recunosc, în sfîrșit, geniul lui Verdi”¹. Se povestește că la premiera de la Paris a operei *Rigoletto* (1851), Hugo, care se afla în sală, după ce a ascultat cvartetul final, a spus nu fără invidie: „Dacă aș fi avut posibilitatea să fac în dramele mele în așa fel, încît patru personaje să vorbească concomitent, iar publicul să le distingă cuvintele și sentimentele diferite, as fi putut obține un efect tot atît de mare”².

¹ G. Monaldi. „Verdi”, Milano, 4 ed., 1951, pag. 137.

² A. Bonaventura. „Verdi”, op. cit., pag. 85.

150

XI

„TRUBADURUL”, „TR A VIATA”

După premiera operei *Rigoletto*, Verdi s-a înapoiat la Busseto cu intenția de a lucra la opera sa următoare, *Trubadurul*, pe subiectul dramei lui Gutierrez. În jurul libretului s-a angajat iarăși o corespondență însuflețită cu Cammarano. În scurt timp, \ a fost întocmit scenariul, care însă nu l-a satisfăcut pe compozitor. Verdi era de părere că este mai bine să se renunțe cu totul la subiect, dacă el nu poate fi tratat în operă „cu toată îndrăzneala și noutatea dramei spaniole”. „Mi se pare, scria Verdi, că unele situații sînt lipsite de forță și specificul lor inițial și că, în special, Azucena nu și-a păstrat caracterul neobișnuit și nou” (9 aprilie 1851). Verdi schițează scenariul, dînd indicații detaliate pentru episoadele mai importante ale operei. Satisfăcînd exigențele compozitorului, Cammarano a transformat libretul. Colaborarea lor a continuat în tot cursul verii, deși a fost stingherită de diferite împrejurări de ordin social și personal.

Pe compozitor îl apăsa atmosfera de reacțiune politică instaurată în țară după înfrîngerea revoluției: arestările și represiiunile nu încetau. Cenzura își făcea de cap. *Rigoletto*, reprezentat la Roma în ianuarie 1852, a suferit mari mutilări.

„Acești impresari nu înțeleg că, dacă unele opere nu pot fi reprezentate în întregime, astfel cum au fost concepute de autorii lor, e mai bine să nu mai fie reprezentate de loc, scrie cu amărăciune Verdi unui prieten al său, sculptorul Luccardi. Ei nu știu că transpoziția unui număr sau a unei scene duce neapărat la un eșec. Inchipuiți-vă însă ce se întîmplă atunci cînd se modifică însuși subiectul” (...) „Ce ai spune tu dacă cineva ar

151

acoperi cu o mască neagră jumătate din fața uneia din minunatele tale statui?” (1 decembrie 1851)¹.

Verdi a fost lovit și de o grea durere personală. La 13 iunie 1851 a murit Luigia Uttini Verdi. Pierderea mamei, pe care compozitorul o iubea cu căldură, l-a zguduit profund pe Verdi. El n-a mai putut continua să lucreze la operă. Cîteva luni de la începutul anului 1852 le-a petrecut la Paris. În martie, a revenit în patrie și a reînceput munca asupra libretului. O ultimă piedică în calea realizării *Trubadurului* a fost moartea lui Cammarano, care nu mai apucase să termine libretul. „Nu pot să spun cît sînt de abătut! îi scria Verdi lui Cesare de Sanctis ². N-am aflat despre moartea lui dintr-o scrisoare prietenească, ci dintr-un ziar teatral stupid. Dv. l-ați iubit ca și mine și veți înțelege tot ce eu nu pot să exprim. Bietul Cammarano! Ce pierdere!” (5 august 1852) Libretul a fost terminat de un oarecare Bardare, și abia din toamna anului 1852 Verdi a putut să lucreze nestingerit la această operă, pe care a desăvîrșit-o în cîteva luni. „Lumea spune că opera e prea sumbră și că în ea sînt prea multe morți, îi scria Verdi Clarinei de Mafiei despre *Trubadurul*. Dar, la urma urmei, viața e plină de moarte ... Ce mai e în ea?” (29 ianuarie 1853). Coloritul pesimist al acestor rînduri e de înțeles. El nu se datorește nicidecum unui scepticism sumbru; este vorba de o reacție emoțională în urma înăbușirii revoluției, în urma nenumăratelor vieți pierdute de patrioții-revoluționari, plini de abnegație, a morții acelor care i-au fost dragi.

Drama *Trubadurul*, apărută la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului XIX și pusă la baza operei lui Verdi, este un debut strălucit al tînărului dramaturg spaniol Antonio Garcia Gutierrez, devenit mai tîrziu celebru. În subiectul *Trubadurului* sînt oglindite primele răscoale ale orașelor spaniole, care la începutul secolului XV începuseră lupta împotriva feudalismului. În romantismul sumbru al piesei lui Gutierrez, în spiritul ei de răzvrătire și protest, în ascutimea situațiilor scenice, asemănătoare dramelor lui Hugo, Verdi a găsit un material generos, apropiat lui. Din nefericire, prelucrată de Cammarano și Bardare, lucrarea lui

Gutierrez a pierdut o bună parte din ascuțimea ei politică. În operă, lupta de eliberare a poporului-

¹ G. Monaldi, „Verdi” op. cit. pag. 133.

² Cesare de Sanctis ■— negustor din Neapole, prieten al lui Cammarano și înflăcărat admirator al muzicii lui Verdi.

152

lui a fost estompată de un subiect complicat, cu o intrigă încurcată, cu situații romantice de efect, dar exagerate.

Poetul trubadur Manrico, unul din fiii contelui di Luna, a fost răpit în copilărie de țigancă Azucena, care s-a răzbunat astfel pe conte, pentru că-i arsesese mama pe rug. Azucena a hotărât să omoare copilul, dar, aflându-se într-o stare de puternic zbucium sufletesc, a făcut o greșală: l-a aruncat în foc pe propriul ei copil. Manrico a rămas în viață; Azucena l-a crescut ca pe propriul ei fiu, educând în el ura împotriva asupritorilor. Manrico deveni conducătorul unei răscoale populare și se ridică împotriva contelui di Luna, neștiind că acesta este fratele lui bun. Conflictul dintre cei doi frați se complică printr-o rivalitate în dragoste: Manrico este alesul frumoasei Leonora a cărei mînă o pretinde și di Luna. Crezînd că Manrico, grav rănit de rivalul său, a murit, Leonora se retrage la o mănăstire din care di Luna vrea s-o răpească. Dar Manrico cu ceata lui i-o fură de sub ochi. În văzul călugărițelor buimăcite și a contelui infuriat, Leonora părăsește mănăstirea, însoțită de iubitul ei.

În tabăra militară comandată de contele di Luna este adusă o țigancă suspectă, care rățăcea prin apropiere. Este Azucena, care spera să dea de urma lui Manrico. Cei din anturajul contelui recunosc în ea pe femeia care, cu mulți ani în urmă, l-a răpit pe fiul bătrînului conte. Azucena e condamnată la moarte. Încercînd să salveze viața Azucenei, pe care o amenință arderea pe rug, Manrico este prins. Deznodămîntul tragic se produce în închisoarea în care lîncezesc Manrico și Azucena așteptîndu-și execuția. După ce-l înșeală cu promisiuni pe contele di Luna, și ia otravă, Leonora pătrunde în închisoare. Contele, care apare pe neașteptate acolo, o găsește pe Leonora murind în brațele lui Manrico. El poruncește executarea prizonierului. Azucena se răzbună, dezvăluindu-i contelui misterul nașterii lui Manrico. Di Luna află că trubadurul executat a fost propriul său frate.

„În ceea ce privește ororile melodramatice, scrie A. N. Serov, împletitura situațiilor din // *Trovatore* (Trubadurul) întrece în mare măsură (...) piesele cele mai dezlîinate, cele mai nefirești, cele mai monstruoase (...) cu intrigi infernale, cu deznodăminte sîngeroase, cu otrăvuri, pumnale, crime și răzbunări de tot soiul”¹. Trebuie să recunoaștem justetea acestor reproșuri,

¹ A. N. Serov. „Luisa Miller, operă de Verdi, la Teatrul Mare”. Articole critice, voi. 11 Sanct-Petersburg, 1892, pag. 865.

153

deși lipsurile libretului nu i-au răpit din forța emoțională. De sigur că în ceea ce privește integritatea și claritatea concepției generale, în ceea ce privește dramaturgia laconică și compactă, *Rigoletto* este mult superior.

Întocmind libretul *Trubadurului*, Cammarano a scindat acțiunea într-o serie de scene reliefate, de efect, convingătoare. Dar desfășurarea evenimentelor este greu de urmărit. Printre altele, supraîncălzirea excesivă a acțiunii îl silește în repetate rînduri pe libretist să recurgă la procedeul povestirii de către personaje a unor evenimente anterioare (în introducere, balada lui Ferran-do; în actul I, povestirea Leonorei despre dragostea ei pentru trubadur; în actul II, cîntecul Azucenei). Cu toate acestea, intriga încărcată n-a știrbit pregnanța situațiilor dramatice.

Opera lui Verdi e pătrunsă de spiritul de răzvrătire al dramei lui Gutierrez. Nu degeaba cabaletta eroică a lui Manrico (actul III), cu ritmica ei voluntară și elastică, cu melodia ei simplă și reliefată, devenise unul dintre cele mai populare cîntece revoluționare italiene.

Prin caracterul dramaturgiei sale, *Trubadurul* se apropie, poate cel mai mult de *Emani*. Avântul romantic, spiritul de protest social îmbinat cu coloritul sumbru general, cu situațiile de contrast și de efect, precum și intrigile complicate, apropie una de alta aceste opere ale lui Verdi. Dar dramaturgia operei *Trubadurul* are și trăsături noi. Verdi acordă aici mai multă atenție conturării psihologice a eroilor. Lumea puterii feudale — contele di Luna și entourageul său — contrastează cu tipurile luate din popor, trubadurul Manrico, poet liber și conducător al celor asupriți, și țigancă Azucena. Verdi găsește *culori* noi pentru zugrăvirea caracterelor lor. Fermecătoarea simplitate a melodiilor, cu nuanțe orientale specifice caracterizează partea Azucenei și aceea a lui Manrico. Alte mijloace muzicale, mai obișnuite, sînt folosite în operă pentru caracterizarea contelui di Luna; de acest tip de îngîmfat *grande spaniol* sînt legate figuri ritmice de fanfară în tempo de marș.

Contrapunerea celor două lumi, a celor două tabere ostile, se face în introducere, care începe cu tema fanfarei compacte, provocatoare și războinică a suflătorilor de alamă. Balada lui Ferrando, care povestește soldaților adunați în miez de noapte despre răpirea fiului contelui de către o țigancă, este construită pe contraste extreme: treceri de la o narațiune misterioasă la explozii de superstițioasă groază și minie în refrenurile corale;

154

de la *pp*, aproape de la șoapte, la un *ff* țipător al întregii mase orchestrale. Prin caracterul ei, melodia de bază a baladei se apropie de temele în formă de lied ale Azucenei (cîntecul și povestirea, răspunsurile la interogatoriu, delirul din închisoare). De fapt, aceasta este o primă trăsătură în expunerea caracterului complex al țigăncii. Melodiile simple cu conținut tragic ale Azucenei care, fără să-și piardă baza melodică italiană, prin ritmica lor specifică și prin unele turnuri melodice, sînt înrudite cu cîntecele populare țigănești.

Încă din timpul cînd lucra la scenariul operei, Verdi îi arătase lui Cammarano că personajul principal al operei, cu un caracter neobișnuit și nou, e țigancă Azucena (după cum am spus, Verdi voise să intituleze opera cu numele ei). Compozitorul sublinia în repetate rînduri că „cele două pasiuni puternice ale acestei femei sînt dragostea filială și dragostea maternă”. De aceea, stăruise ca „dragostea ei pentru Manrico și sîlbateca-i sete de răzbunare pentru mama ei” să fie nedespărțite de acest personaj de-a lungul întregii acțiuni.

Rolul principal în caracterizarea Azucenei îl are primul tablou al actului II, unul dintre cele mai frumoase episoade ale operei: O sațră de țigani în munți. Într-o parte, la un foc, stă Azucena, cufundată în gînduri triste. Introducerea acestei scene o constituie corul — cu un colorit specific — al țiganilor, cu un ritm viguros, „de muncă”, accentuat prin lovituri de ciocan în nicovală. Flăcările focului deșteaptă în Azucena îngrozitoare amintiri:

Allegretto



SM - A, '« «»P - P* „ %-----|---- t° să, - ba - ti - că
Ru - qul 5E-3 - prin - uî m gro

Această temă, a amintirilor legate de mama moartă a Azucenei, apare în povestirea ei despre fantoma mamei care-i cere s-o răzbune. Ea apare din nou în scena finală a operei, cînd gîndurile Azucenei care dormitează se îndreaptă din nou spre mama ei.

155

Bogăția emoțională a melodiilor simple din cîntecul Azucenei, precum și construcția lor liberă, determinată de amintirile triste ale țigăncii și de povestirea pe care o deapănă pentru

fiul ei, dau scenei respective o forță captivantă. Atribuind formelor vechi un conținut emoțional nou, Verdi a știut să creeze imagini artistice care ne cuceresc printr-un dramatism hemaîntîlnit în opera italiană.

În această scenă ne atrage atenția și folosirea remarcabilă a orchestrei, care urmărește cu discreție vocile și accentuează succesiunile de emoții în contrast. Suspensele bolnăvicioase ale oboiului subliniază trista expresivitate a vorbirii Azucenei:

Andante mosso

& *

Con-dot - ta ell' era in cep - pi. al'
În lan - turi în - că - lu - să - tă spre

sotto voce

suo - de - stin tre - men - do, cel fi - glio sul te -
tu - gu-a - prias por - ni - sem în bra - te a - veam co -

tr3c - da io la se - gtiia pian - gen -

do - P¹ - M mă î • - ne - ca - se plin -

sul

156

Verdi obține prin mijloace orchestrale extrem de simple imagini sugestive: flăcările, din ce în ce mai mari, limbile de foc ce se înalță, sînt redată prin creșterea sonorității de la *pp* la *//*, prin salturile crescînde executate de suflătorii de lemn.

Pe Verdi îl atrăsese în mod deosebit sarcina de a dezvălui neobișnuita lume sufletească a Azucenei.

Discutînd scenariul *Trubadurului*, Verdi se oprea cel mai mult asupra episoadelor care scoteau în evidență factura psihică a țigăncii vrăjitoare. Astfel, Verdi scria în legătură cu scena interogării Azucenei în tabăra contelui (actul III): „Dialogul, întrebările și răspunsurile din drama spaniolă scot în evidență foarte bine caracterul țigăncii ... Unde te duci? — Nu știu. Trăiam în munți și aveam un fiu. M-a părăsit. Mă duc să-l caut” (9 aprilie 1851).

În muzica din scena interogatorului, Verdi obține tot atît de reliefat, ca și în introducere, contrastul tragic dintre contele di Luna, îngîmfat și crud, și țiganca profund îngrijorată de soarta fiului pierdut.

„Să nu faceți din Azucena o nebună, îi scria Verdi libretis-tului în legătură cu scena finală din închisoare. Epuizată din cauza oboselii, a suferinței, a fricii și a nopților fără somn, ea vorbește confuz. Facultățile ei mintale sînt slăbite, dar dînsa nu-i nebună” (ibid).

Această observație a compozitorului este esențială și ca remarcă pentru executarea partidei

Azucenei, partidă care adesea era interpretată de cîntărețe în mod greșit, ca o „scenă a nebuniei”, pentru a obține efect.

Verdi a știut să zugrăvească în mod sugestiv și caracterul lui Manrico. Melodiile lui poetice cu coloritul lor oriental (maur) ne cuceresc prin noblețea și simplitatea plastică a liniilor.

Așa este cîntecul de dragoste cu caracter de improvizație pe care trubadurul îl compune, acompaniat ușor de lăută (harpă în orchestră), noaptea, sub balconul Leonorei (actul I).

Vedem și mai multă expresie și totodată o simplitate cuceritoare în cîntecul lui Manrico prin care își ia rămas bun de la viață (finalul operei: scena cu *Miserere*):

157

Andante assai sostenuto



Ah, che la morte o-gno-ra è tar-da nel vo-
 Ah! ni-cio-da-lă moar-tea nu vrea să-lă pe-a-
 -nir a cfii de si a mo-rir!
 -cel ce vrea să moa-ră și-o chra-mâne-n-ce-tat!

Aceste melodii anticipează romanța Aidei, pe care o mistuie dorul de patrie. De altfel, legăturile cu *Aida* pe care le descoperim în finalul *Trubadurului*, nu se limitează de loc la exemplele date. După cum a arătat însuși autorul, în ceea ce privește dramaturgia, — modelul scenei judecății din *Aida* l-a constituit celebra scenă cu *Miserere*, despre care se va vorbi mai jos.

Pe măsură ce se dezvoltă acțiunea, tipul liric de poet visător se îmbogățește cu trăsături eroice (duetul cu Azucena din actul II și susmenționatul cîntec al lui Manrico). Dar nici sub aspectul eroic imaginea muzicală a lui Manrico nu-și pierde simplitatea cantabilă, prin care se apropie de personajul Azucena.

Caracterizarea Leonorei e mai slabă decît a Azucenei și a lui Manrico, dar rolul ei are multe pagini de lirism fermecător, justificat din punct de vedere psihologic, lirism care capătă în finalul operei tonuri dramatice, patetice. Dintre cele mai frumoase episoade legate de Leonora face parte povestirea ei despre dragostea pe care o nutrește pentru trubadur — o nocturnă poetică și luminoasă (cavatina din actul I). Numai puțin expresive sînt recitativul și aria Leonorei din actul IV. „Tinzînd prin

158

*

natura sa, ca și V. Hugo, spre antiteze (...) spre Contraste bine conturate — scrie Serov ■ — printre efuziunile sale senore, energice și zgomotoase, Verdi se oprește adesea, cu o deosebită dragoste, asupra nuanțelor caracterelor gingașe ale femeilor. Astfel, în rolul Gildei și în acela al Leonorei, el obține un realism psihologic subtil; în tot ce a scris, de pildă strălucitul Rossini, nu se poate descoperi nici măcar o umbră a unui astfel de realism. Maniera lui Verdi — nefastă pentru cîntăreți și cîntă-rețe, — aceea de a duce vocile în registrul superior și de a

obține efecte printr-o sonoritate maximă, ajungând la niște țipete lipsite de eleganță, merge, firește, mână în mână cu o orchestrație extrem de zgomotoasă. Dar, uneori, datorită dragostei maestrului pentru antiteze, această forță exterioară — *una forza brutale* — cedează locul unor combinații sonore subtile, gingașe, aeriene, produse de flaute, oboaie și viori sordinate în registrul superior, combinații care se înrudesesc cu cele ale lui Meyerbeer, Berlioz și Wagner" ¹. În *Trubadurul*, dragostea lui Verdi pentru antiteze s-a manifestat într-o măsură tot atât de mare ca și în *Rigoletto*, în multe din episoadele operei, bazate pe contraste în care compozitorul a realizat o forță dramatică zguduitoare. Se remarcă mai cu seamă două minunate scene de ansamblu din finalul operei: scena cu *Miserere* și cu clopotele funebre (de la începutul finalului) și terțetul din închisoare.

Construcția liberă a scenei cu *Miserere* (cele două părți tradiționale ale ariei Leonorei — *Adagio* și *Allegro* — sînt despărțite printr-un ansamblu) este determinată de concepția dramaturgică. Leonora se află, noaptea, lângă turnul- castelului în care zac Manrico și Azucena, condamnați la moarte. Introducerea la final o constituie un *Adagio* orchestral, care precede cantilena tristă a Leonorei. Expresivitatea acestui scurt episod este accentuată printr-un colorit de timbre neobișnuit: clarinetele în registrul inferior combinate cu fagoturile. Cu un simț tot atât de delicat găsește compozitorul culorile orchestrale adecvate și pentru frazele de încheiere din *Adagio*-u Leonorei, cînd pe fondul foșnetului „nocturn”, tremurător, al oboaielor, flautelor și clarinetelor se aude pasionata-i chemare adresată iubitului ei. Această melodie inspirată este un exemplu remarcabil în felul în care se poate atribui unei coloraturi vocale un conținut emoțional:

¹ A. A'. Serov. „Verdi și noua lui operă”, op. cit., pag. 1443.

159

Adagio

■^j—., dolce

bp=jf--- ^J'''ii r<S £C__^f 3

ma	deh!	y//_	«77 - ^vw - vi • do	le pe - ne,___
nici	non d/r	le	pe - ne, ie pe- ne dd m/o cor,	
0 j,	-	nu-i___	po-fne-rti	de du-
.	de___	re- rea, de du	re-rea	
_cum	hSJi prTuu ..	v Ai s		e

fptt £	j*	*i ■ r	¹ r i
			-l ! P

În contrast tragic cu melodia pasionată a Leonorei este dangătul clopotului sunînd a înmormîntare precum și coralul sever *Mtserere*, care prevestesc executarea deținuților. Cîntarea sumbră a călugărilor catolici, disperarea Leonorei și cîntecul poetic prin care Manrico își ia rămas bun de la viață alcătuiesc un ansamblu

160

zguduitor prin forța lui dramatică¹. Prin trăsături simple, dar puternice, orchestra accentuează contrastul emoțional al scenei: printr-un *tutti* orchestral sumbru și compact (acorduri în tempo de marș funebru), durerea neconsolată a Leonorei, iar prin timbrul curat și transparent al harpei, despărțirea de viață a lui Manrico. După această scenă, *Allegro agitato* (secțiunea a doua a ariei Leonorei), eroica ei hotărîre de a-și da viața pentru salvarea iubitului, răsună cu o și mai mare putere de convingere.

Nu mai puțin impresionant este și terțetul final din închisoare, tragica explicație dintre Leonora și Manrico, explicație care se împletește cu cîntecul poetic și senin al Azucenei (țiganka își amintește în vis de munții în care a trăit liberă).

În ceea ce privește unitatea dramatico-muzicală, *Trubadurul* este inferior operei *Rigoletto*, dar o întrece prin inepuzabila sa bogăție melodică. Această operă a devenit atît de populară tocmai datorită melodiilor ei străbătute de intonațiile cîntecelor populare. Melodiile din *Trubadurul* s-au cîntat și în concerte, și pe stradă, atît în forma lor originală, cît și în numeroase transcripții pentru diferite instrumente.

La timpul său, *Trubadurul* era extrem de popular în Rusia. „Se dădea // *Trouatore*, scrie Laroș. O lucrare care a fost cîntată și răscîntată, dar chiar și în acest material, inepuizabil pentru flașnete din copilăria mea, geniul lui Verdi arde eu o flacără vie”². I. S. Turgheniev, care nu făcea deloc parte din rîndurile admiratorilor operei italiene, scria (la 8 decembrie 1855): „Mi-a plăcut *Trubadurul* (noua operă a lui Verdi), pentru care, ca și pentru Verdi în general, aveam o foarte puternică opinie preconcepută. Dar mai ales o scenă din ultimul act este uimitor de frumoasă și poetică”³.

Trubadurul a fost însoțit de succes chiar de la premieră (Roma, teatrul *Apollo*, 19 ianuarie 1853). Tibrul care se revărsase și inundase străzile din preajma teatrului *Apollo* n-a oprit

¹ Legăturile cu „*Aida*” sînt evidente aici; ele nu se limitează la asemănarea — din punctul de vedere al construcției — dintre scena cu *Miserere* și scena judecății din *Aida*. Exclamațiile pline de durere ale Leonorei prevestesc replicile tragice ale lui Amneris din scena judecății, iar în liniile *Adagio-ului* Leonorei se schițează conturul melodfc al duetului *Aida-Radames*, pe care ei îl cîntă în pragul morții (inclusiv deplasarea accentelor de pe **timpii tari**).

² G. Laroș. „Primul spectacol al italienilor. „*Il Trovatore* de Verdi” „*Rossia*” din 16 decembrie 1900.

³ Culegerea „I. S. Turgheniev”. Sub redacția lui N. L. Brodski. Moscova, 1940, pag. 109.

U — Giuseppe Verdi

161

publicul însetat de dorința de a asculta noua operă a lui Verdi. O mare mulțime a asaltat de la orele 9 dimineața porțile teatrului. Spectacolul a stîrnit entuziasmul general. În scurt timp, *Trubadurul* a fost reprezentat cu un succes triumfal la Paris, Londra, Petersburg și în alte orașe ale Europei. Această operă a lui Verdi mai face parte și astăzi din repertoriul multor teatre muzicale.

Altă soartă a avut-o cea de-a treia dintre operele celebre ale lui Verdi din aceeași perioadă. Compozitorul a scris *Trauiata* pentru teatrul *La Fenice* din Veneția aproape concomitent cu

Trubadurul. În momentul premierei *Trubadurului*, compunerea *Traviatei* se apropia de sfîșit. Premiera a avut loc la 6 martie 1853.

Traviata a suferit un eșec. Tema operei, scrisă pe subiectul faimoasei piese *Dama cu camelii* de A. Dumas (fiul), provoca discuții aprinse. Compozitorului i se reproșă că răspîndește influența perversă a literaturii franceze, că personajul central al operei nu este o eroină romantică, ci o femeie respinsă de societate. Verdi a considerat chiar necesar să sublinieze acest lucru prin titlul operei (în limba italiană *traviata* înseamnă femeie decăzută). Desigur că tipul de curtezană, renăscută prin dragoste, n-a apărut pentru prima oară în *Dama cu camelii* (să ne amintim de *Manon Lescaut* a abatelui Prevost și de *Marion Delorme* a lui Victor Hugo). Dar atît în piesa lui Dumas, cît și în opera lui Verdi a fost arătată înțîia oară viața curtezanelor pariziene ale vremii; de aceea, apărătorii moralei burgheze considerau acest fapt drept o îndrăzneță provocare la adresa familiei și a căsătoriei. Spectatorii nu puteau să-i ierte compozitorului nici abaterea de la tradițiile uzuale ale operei. Pentru prima oară-au apărut pe scena lirică oameni îmbrăcați după moda timpului. Un rol important în căderea *Traviatei* l-a avut și o distribuție nereușită: cîntăreții au trebuit să execute opera într-un stil nou, intim, de cameră, neobișnuit pentru opera italiană. Succesul a mai fost împiedicat și de o greșeală de regie: alegerea nepotrivită a protagonistei. În scenele cele mai patetice se auzeau explozii de rîs, deoarece constituția fizică robustă a artistei Dona-telli nu corespundea de loc cu înfățișarea unei femei care moare -de ofiică.

Intr-o scrisoare adresată lui Muzio a doua zi după premieră, Verdi scria: „Am suferit un fiasco. Timpul va arăta dacă vina e a mea sau a cîntăreților” (7 martie 1853). Dar, cu toată căderea *Traviatei* la premieră, Verdi nu se îndoia că opera lui va¹

162

fi înțeleasă și apreciată. Într-adevăr, peste un an *Traviata* a fost reluată cu salto-uri neînsemnate. Antonio Galii, un înflăcărat admirator al lui Verdi, a reprezentat-o la teatrul său *San Bene-detto* din Veneția. Ce-i drept, pentru a se face o concesie unui lucru cu care era obișnuit publicul, a trebuit să recurgă la un compromis: costumele contemporane au fost înlocuite cu costume din vechime. *Traviata* a fost executată de cîntăreți excelenți și s-a bucurat de un succes răsunător, care sporea din an în an. Într-un timp scurt, ea a făcut ocolul întregii Europe și a intrat în mod trainic în repertoriul teatrelor de operă.

Dama cu camelii a fost un debut strălucit al tînărului A. Dumas în teatru.

Eroina piesei lui Dumas nu este un personaj născocit. Prototipul Margueritei Gauthier este Mărie Duplessis, o femeie foarte cunoscută la Paris în cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX; A. Dumas a cunoscut-o personal. Fiică de țărani săraci din Normandia, orfană de mamă la o vîrstă fragedă Mărie Duplessis a fost trimisă de tînără la Paris ca să-și cîștige existența. N-a rezistat ispitelor marelui oraș. Frumusețea extraordinară a Măriei a atras spre ea numeroși „protectori” bogați. În scurt timp Mărie Duplessis a devenit una dintre stelele cele mai strălucitoare și cele mai la modă ale *demimondului* parizian. Inteligența și farmecul ei subtil stîrneau admirația multor contemporani iluștri, printre care celebrul compozitor Franz Liszt și poetul Theophile Gautier.

Dama cu camelii e o lucrare în oarecare măsură autobiografică. Tînărul Dumas, care a încercat personal forța farmecului Măriei Duplessis, a fost profund zguduit atunci cînd, înapoiat dintr-o îndelungată călătorie, n-a mai găsit-o în viață. A. Dumas a întruchipat cu multă căldură și cordialitate chipul Măriei Duplessis, aureolat de romantismul dragostei sale tinerești, în romanul său și în piesa cu același titlu, scrisă ceva mai tîrziu. Dumas își înzestrează eroina cu trăsăturile Măriei Duplessis. „În ea se vede fata nevinovată — scrie Dumas în romanul său — din care o întîmplare neînsemnată a făcut o curtezană, și o curtezană pe care o întîmplare nevinovată ar fi putut s-o transforme într-o femeie dintre cele mai iubitoare și dintre cele mai curate”¹.

¹ A. Dumas (Jils.) „La dame aux camelias”. Paris, 1893, pag. 89.

Cuvintele Margueritei Gauthier, eroina romanului, răsună ca o biciuitoare demascare a ipocriziei burgheze. „Lumea se teme de noi ca de niște animale de pradă, sîntem disprețuite ca niște paria, sîntem înconjurată numai de oameni care iau mai mult decît dau și, pînă la urmă, murim ca niște cîini, împingînd la pieire și pe alții și pe noi înșine”¹. În drama lui Dumas, cînd tatăl lui Armând Duval caută s-o înduplece pe Marguerite să se despartă de fiul său, ea spune cu deznădejde: „Deci, e adevărat? Orice s-ar întîmpla, dacă ai căzut o dată, nu mai ai posibilitatea să te ridici. Dumnezeu te iartă, dar oamenii niciodată!” (actul III, tabloul IV). O sentință aspră la adresa judecătorilor ei răsună și în cuvintele triste ale Margueritei în pragul morții: „Tatăl tău știa că trebuie să mor, pentru că altfel nu ți-ar mai fi scris!” (actul V, tabloul VIII).

Sarah Bernhardt, jucînd în rolul Margueritei Gauthier, știa să arate cu o deosebită putere de convingere, după mărturiile contemporanilor, evoluția eroinei, transformarea unei strălucite curtezane într-o femeie care iubește cu o dragoste curată și plină de abnegație. Pe spectatori îi mișca declamația ei poetică și tăgănată: „Cîteodată uit ce am fost și trecutul meu e atît de departe de prezent, încît mi se pare că e vorba de două femei, că cea de-a doua de abia își mai aduce aminte de cea dintîi. Atunci cînd, îmbrăcată cu rochie albă și cu pălărie mare de paie [...] intru cu Armând în barcă, pe care o lăsăm să fie purtată de curent, și ea se oprește sub sălciile unei insule din apropiere, nimeni, nici măcar eu însămi nu cred că această umbră albă e Marguerite Gauthier”².

Dama cu camelii a produs o puternică impresie asupra lui Verdi, care a asistat la premiera dramei la Paris, în iarna anului 1852. Dispunem de foarte puține date referitoare la procesul de creare al operei. Libretul a fost întocmit de Piave sub conducerea lui Verdi. Se știe că varianta inițială a scenariului nu l-a satisfăcut pe compozitor și că, la cererea acestuia a fost mult comprimată. Schema scenariului în ceea ce privește dramaturgia e întrucîtva simplificată, în comparație cu piesa; a fost păstrată intactă numai linia de bază a subiectului: drama Violettei (Marguerite Gauthier) și a lui Alfredo Germont (Armând Duval).

¹ A. Dumas (fils.) „La dame aux camelias”, pag. 118.

² Vezi Fr. Sarcey. „Quarante ans de Théâtre”. Paris, 1901, pag. 186.

Traviata e prima operă a lui Verdi din care intriga și atracția scenică lipsesc aproape cu desăvîrșire și din care a fost eliminat tot ce ar fi putut să împiedice concentrarea atenției asupra lumii sufletești a eroinei, asupra omeniei autentice a nobilei Violetta, asupra destinului ei tragic. Verdi a dezvăluit conflictul profund dintre factura spirituală a eroinei și năzuințele ei, pe de o parte, și mediul înconjurător, pe de altă parte. Muzica *Traviatei* a răsunat ca o aspră denunțare a acelei morale false ce a dus la un deznodămînt tragic viața femeii pe care a condamnat-o fără cruțare. Totodată, în această operă nu există nici umbră de retorică, nimic care să urmărească producerea unui efect exterior. E un portret realist, realizat într-o gamă de nuanțe delicate. Este caracteristic faptul că sonoritățile orchestrale transparente (predomină coardele) se mențin aproape tot timpul în *piano*. Trebuie remarcat că compozitorul acorda o deosebită însemnătate respectării nuanțelor în rolul *Traviatei*. Într-o scrisoare către Escudier cu prilejul proiectatei reprezentări a *Traviatei* la Paris, Verdi scria că opera „va merge bine, dacă orchestra va înțelege odată pentru totdeauna că trebuie să cînte *piano*” (5 martie 1864)¹. După mărturia lui B. V. Asafiev, astfel interpreta opera *Traviata* — variind doar diferitele nuanțe ale *piano-ului* — talentatul dirijor sovietic V. A. Dranișnikov, care a cucerit auditoriul prin aprofundarea concepției autorului. Credem că acuzațiile nedrepte de trivialitate, de „flașnetarism”, care nu o dată i s-au adus acestei opere, se datoresc doar interpretării ei greșite de către unii *muzicieni* insuficient de sensibili.

Nu mai puțin caracteristic pentru stilul *Traviatei* este și importanța pe care o capătă melodiile de dans luate din viața de toate zilele. Aceste melodii au multă poezie romantică și sînt pline

de un subtil conținut psihologic. Explicația dintre Alfredo și Violetta din actul I se desfășoară pe fondul unui vals. Prima arie a Violettei, o melodie melancolică fermecătoare, e scrisă de asemenea în ritm de vals, ritmica de dans se aude și în melodiile atât de poetice din ultimul act: în aria Violettei care moare în singurătate și în duetul ei final cu Alfredo.

În *Traviata* preodmină principiul vocal, deși un rol important i se rezervă și orchestrei — rolul de îmbogățire și de

¹ O. Prodhomme. „Lettres inedites de Verdi à Leon Escudier”. Revista musicale italiana, 1928, voi. XXXV, pag. 176.

165

adîncire a caracterelor. În stilul melodic al *Traviatei* apar multe elemente noi în comparație cu predecesoarele ei. Recitativele cantabile expresive, contopindu-se cu episoade-arioso, creează scene mari de construcție liberă. Așa sînt: scena explicației dintre Violetta și Alfredo din actul I și scena dintre Violetta și Germont din actul II. Aici, recitativul, după cum a relevat pe bună dreptate A. I. Saverdian, „prin bogăția lui muzicală, nu este inferior numerelor de sine stătătoare, ci devine principalul purtător al acțiunii dramatico-muzicale neîntrerupte”.

Verdi dezvoltă caracterizarea muzicală a Violettei, folosind cu elasticitate cîteva melodii de bază. Ce-i drept, este greu să vorbim în cazul de față despre principiul leitmotivelor' aplicat în mod consecvent. Foarte des, melodiile de bază apar transformate în mod esențial. Mai des se aud doar „reminiscente” ale melodiilor de bază, intonații, sau o ritmică asemănătoare.

O dezvoltare tematică de acest gen există și în *Luisa Miller*. Dar în *Traviata* însuși materialul melodic e mai expresiv. Mai este important de relevat faptul că dezvoltarea tematică, care în *Luisa Miller* este încredințată aproape în întregime orchestrei, în *Traviata* pătrunde în partidele vocale.

Mai puțin individualizate sînt caracterizările altor personaje ale operei: Alfredo și Germont-tatăl. Aceasta nu înseamnă nicidecum că rolul lui Alfredo și acela al lui Germont sînt sărace din punct de vedere muzical. Episoadele cele mai impresionante sînt scenele dintre aceste două personaje și Violetta. Adesea, melodii și ritmuri apărute pentru prima oară în partida lui Alfredo și în aceea a lui Germont o însoțesc mai tîrziu pe Violetta, devenind un fel de „completare psihologică” a caracterizării ei.

Concepția *Traviatei* ca operă-portret se vedește chiar din scurtul preludiu orchestral, care reproduce chipul poetic al eroinei. În preludiu se aud cele două teme de bază ale operei. Prima, care răsună în sonoritatea sordinată a coardelor (viorile divisi), este tema înduioșător de tristă a Violettei muribunde:

¹ A. I. Saverdian. „Traviata, operă de Giuseppe Verdi”. Moscova 1935 pag. 32.

166

Adagio J-6«



Cea de-a doua, pasionată și de largă respirație, este tema dragostei sale:



La începutul operei, eroina nu este încă scoasă în evidență iată de anturajul ei. În atmosfera unui bal strălucit, plină de viață și lipsită de griji, ea se contopește cu mulțimea gălăgioasă și veselă a invitaților. După un *brindisi* închinat lui Băh, urmează un vals antrenant. Pe fondul valsului se aude dialogul plin de emoție dintre îndrăgostitul Alfredo și Violetta, care încearcă să-și ascundă tulburarea sub masca unei prefăcute nepăsări. Din replicile înflăcărâte ale lui Alfredo se dezvoltă tema autoritară a mărturisirii lui. Acesta este nodul dramei. Sentimentul lui Alfredo deșteaptă în tinăra femeie visul unei adevărate fericiri.

Rămasă singură, Violetta se lasă stăpinită de noul ei sentiment. În scena și aria finală se face o expunere largă a caracterizării Violettei. Ea își aduce aminte de zilele senine din

167

neprihănită ei copilărie. Aceasta este prima secțiune a ariei, un vals melancolic fermecător: în partea mediană se aude tema mărturisirii lui Alfredo; din acest moment ea devine tema dragostei Violettei. Într-un *Allegro* strălucitor (secțiunea a doua a ariei), Violetta își alungă visurile, pentru că nu crede în posibilitatea unei astfel de fericiri.

În actul II, Verdi dezvăluie într-un chip adânc pătrunzător, evoluția psihică a eroinei. Este caracteristic faptul că, de acum înainte, intonațiile ei capătă simplitatea unor cîntece lipsite de coloraturi bogate și nu urmăresc deloc efecte exterioare. Arătînd profunda omenie a Violettei, care a găsit în sentimentul ei puterea necesară pentru o eroică renunțare la ea însăși, compozitorul pune față în față imaginea curată din punct de vedere moral, înălțătoare, a „curtezanei” și mediocritatea de filistin a unui burghez mărginit din provincie, tatăl lui Alfredo, Germont.

Unul dintre cele mai frumoase episoade ale operei este scena centrală din actul II, dialogul dintre Violetta și Germont, în care-i cere să se despartă de fiul lui. Germont nu este lipsit de bunătate, dar această bunătate are urme de fățarnicie. E mișcat de durerea Violettei, ceea ce nu-l împiedică însă să profite fără ezitare de renunțarea ei. Gama sentimentelor Violettei, care trece de la neliniște la un protest pasionat, iar după aceea, prin chinuitoare îndoieli și desnădejde, la o hotărîre plină de abnegație, este redată puternic și realist.

În duet și în scena următoare, aceea a scrisorii de despărțire, se aud intonațiile temei mărturisirii și ale primei arii a Violettei: tema dragostei, ca o culminare dramatică, se întonează la sfîrșitul scenei scrisorii, atunci cînd Violetta, care a hotărît să-l părăsească în ascuns pe Alfredo, își ia rămas bun de la iubitul ei.

Trebuie să relevăm că intonațiile melodiei lui Germont (*Va trece pasiunea*) din scena actului II, pătrund în aria finală a Violettei care își așteaptă moartea (*Adio, trecute visuri*); capătă însemnătate tematică și ritmul sumbru și îngrijorător, care apare în orchestră atunci cînd cuvintele lui Germont o fac pe nefericita femeie să se îndoiască de dragostea lui Alfredo. Din acest ritm apar mai tîrziu intonațiile funebre din scena morții Violettei. Sensul acestor legături tematice e clar: dacă mărturisirea lui Alfredo a provocat în actul I declanșarea dramei, apariția lui Germont tatăl în actul II prevestește soarta tragică a eroinei, îi aduce osîndirea la moarte.

168

Scena din salonul Florei (finalul actului II) este un ecou al actului I. Aici sînt aceiași prieteni ai Violettei care petrecuseră clipe vesele în casa ei, este aceeași atmosferă de „irosire a vieții”. Dar această asemănare a fondului subliniază și mai mult contrastul dintre lumea sufletească a Violettei care suferă adînc și mediul care a fost cîndva pentru ea un anturaj obișnuit. Este excelentă dramaturgia scenei jocului de cărți din salonul Florei (finalul actului II). Pe fondul unei conversații mondene deșarte se încinge o ceartă între Alfredo și baron, pe care cel dintîi îl consideră drept un rival fericit. Violetta îi urmărește cu o chinuitoare tulburare. Foarte expresiv este și contrastul dintre pulsația neliniștită a ritmului ostinat din fraza muzicală ce se dezvoltă în orchestră și replicile pline de suferință ale Violettei.

Allegro agitato

estremamente pp



Ah per - che mn - ni in au - ta. Pie-
Ceva mai fi? Mă simt sft - și - tâ.
0,



169

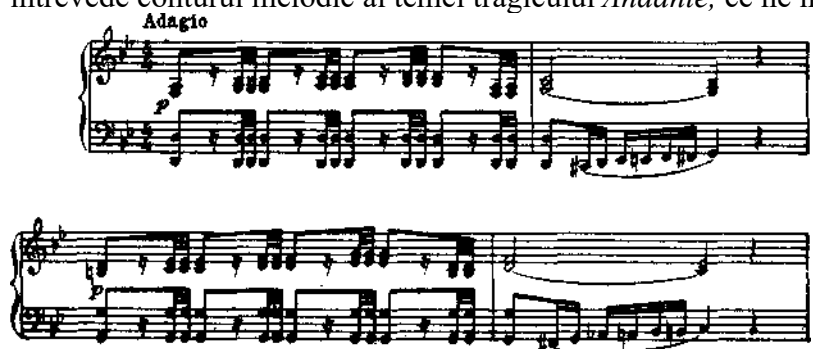
dim. *pp*

- ta, tran Dio, fie-fă, gran Dia di me!
doam - ne eflnt, ia - mi în pa za ta!



În linia frazei orchestrale, pe care o intonează la început clarinetele în registrul inferior, se întrevede conturul melodic al temei tragicului *Andante*, ce ne introduce în scena scrisorii:

Adagio



Cea mai mare forță emoțională Verdi o atinge în finalul operei.

În scurta introducere orchestrală se aude tema — cunoscută nouă — a Violettei muribunde. Pe fondul acestei muzici, se desfășoară un dialog trist între bolnavă și slujnica ei. Violetta citește scrisoarea lui Germont, care-i promite întoarcerea iui Alfredo, deoarece i-a dezvăluit secretul renunțării ei (declamație); între timp, în orchestră se aude, ca un îndepărtat ecou, tema mărturisirii.

Singurătatea Violettei, mistuită de dor, este scoasă în evidență cu o simplitate și un realism împins la limită în aria ei, prin care își ia rămas bun de la viață. Găsim în această arie un exemplu remarcabil de reconsiderare creatoare a ritmu-

170

rilor; cadența cantabilă a sincopelor (începutul ariei) capătă o deosebită expresivitate psihologică în măsurile finale, în care aceste trăsături ritmice caracteristice apar ca un simbol al chinului sufleteș al muribunde:

Andante mosso
dolente e pp

legato e dolce

Ad - di - o del pas - sa - to bel - ga - gai ra - don H
A - di - o tre - cu - te vi - suri de iu - bi - re ne - sfr - șit - ă

allarg

Ai _____ M - to, _____ tut - to _____ f''> - *' <r----- w
Ah) _____ to - tul, _____ to tul _____ »-a sfr - șit 3 - cum
ta -

solita parte

morendo

un fil da voce

- to, tut - to fi - ni!
- tul, to - tul s-a sfr - șit!

f' p pp

Ca un contrast tragic, se aude prin fereastra deschisă larma sărbătorească a carnavalului din Paris. În muzica finalului apar în repetate rînduri ecouri din tema dragostei Violettei. Ele se aud și în duetul dintre ea și Alfredo, care se întoarce între timp.

171

În momentul morții Violettei, motivul dragostei sună într-un fel nou, într-un *pianissimo* senin în registrul superior al coardelor.

În romanul *In ajun* de Turgheniev, există descrierea unui spectacol cu *Traviata*, dat la Veneția (probabil că la baza acestei descrieri se află impresiile personale ale autorului). Cu simțul unui mare scriitor, Turgheniev scoate în relief conținutul tragic, al finalului operei.

„Rolul Violettei, citim noi, era interpretat de o artistă fără reputație și, — judecînd după răceala publicului față de ea — puțin iubită, dar care nu era lipsită de talent (...) jocul ei vădea

mult realism și sinceră simplitate; cînta cu aceea pasiune deosebită în expresie și în ritm care sînt proprii numai italienilor, (___)

începuse actul al treilea. Cortina se ridică ...

Jocul Violettei devenea din ce în ce mai frumos, din ce în ce mai nestingherit. Ea lăsase la o parte tot ce era străin de acțiune, tot ce era inutil și se regăsise pe ea însăși: e o fericire rară, fericirea supremă pentru un artist! Depășise deodată hotarul care nu poate fi trasat, dar dincolo de care trăiește frumosul. Publicul tresări, rămase uimit. O fată urîță cu glas hodorogit pusese stăpînire pe el. Dar nici glasul cîntă-reței nu mai suna hodorogit: se încălzise și se întărise. Vine Alfredo; strigătul de bucurie al Violettei era cît pe ce să stîr-nească acea furtună al cărei nume este *fanatismo* și în fața căreia toate bocetele noastre nordice sînt o nimica toată ... încă o clipă și publicul încremeni din nou. Începuse duetul, cel mai frumos număr de operă, duet în care compozitorul a izbutit să exprime toate părerile de rău ale unei tinereți irosite în mod absurd, ultima luptă a unei deznădăjduite și neputincioase iubiri. Antrenată, ridicată de un suflu de simpatie generală, cu lacrimi de emoție artistică și de autentică suferință în ochi, cîntăreața se lăsase în voia valului care o ridicase; chipul ei se transfigurase și, în fața spectrului amenințător al morții care venise pe neașteptate, cuvintele: „Lascia mi vivere.. .morir si giovane!” (lasă-mă să trăiesc ... să mor atît de tînără!) răbufnesc din ea ca o rugă atît de avîntată, cît pe ce să atingă

172

cerul, încît toată sala se cutremura de aplauze frenetice și de aclamații entuziaste”.

Traviata ocupă un loc aparte în creația lui Verdi. S-a relevat pe bună dreptate influența acestei opere verdiene asupra operei lirice franceze (*Manon* de Massenet, *Luiza* de Charpentier) și asupra operelor veriștilor² Leoncavallo și Puccini.

Deosebit de mult se apropie de Violetta figura feminină a lui Mimi din opera *Boema* de Puccini. Totuși I. I. Sollertinski are dreptate, afirmînd că, spre deosebire de Verdi, Puccini n-a atins niciodată „culmile unei autentice tragedii”³. De altfel, nici operele lui Verdi din anii 1850—1870 nu sînt complet străine de melodramatism. Verdi îl învinge mai tîrziu: în *Don Carlos*, *Aida* și *Othello*.

¹ / . S. Turgheniev. „In ajun” Romane. Moscova, pag. 429—430.

² Verism: curent artistic cu trăsături vădit naturaliste în literatura și opera italiană. A apărut la sfîrșitul secolului XIX. Verismul în operă a luat naștere ca o reacție împotriva wagnerismului, orientare care se răspîndise pe scară largă în Italia în ultimul pătrar al veacului trecut. Operele veriștilor (*Cavaleria rusticana* de Mascagni, *Paiate* de Leoncavallo), apărute la începutul perioadei 1890—1900, au avut un mare succes, pentru că publicul era sătul de simbolismul nebulos al imitatorilor italieni ai lui Wagner. Dar, luîndu-și ca deviză creația lui Verdi și a lui Bizet, veriștii n-au atins aceeași înălțime realistă. Ei și-au însușit unele trăsături ale stilului lui Verdi: caracterul lui emoțional pronunțat și ascuțimea situațiilor, recurgînd adesea la subiecte legate de viața sărăcimii satelor și a orașelor. Baza estetică a creației lor a fost însă diferită de aceea a lui Verdi. În creația lui Verdi, legătura ideologică cu estetica „Risorgimentului” nu se rupe niciodată. De aici provine adîncimea ideologică, diversitatea și multilateralitatea realistă a caracterelor din operele lui Verdi.

Imitîndu-l în mare măsură pe Verdi, împrumutînd de la el unele trăsături de stil, veriștii sînt departe de el în ceea ce privește conținutul creației. Mergînd pe urmele verismului literar, care se sprijinea pe estetica lui Taine și a lui Zola, ei se lansează în redarea naturalistă a pasiunilor, a unor conflicte amoroase acute, a exceselor psihologice. De aici rezultă melodramatismul, pre« siunea emoțională care înlocuiește în muzica veriștilor adevăratul dramatism; de aici mai rezultă adesea și efectele ilustrative, pur exterioare, precum și lipsa de caractere complexe, în care sînt atît de bogate operele lui Verdi. Cel mai talentat reprezentant al verismului a fost Puccini. I. I. Sollertinski l-a calificat drept un „mare clasic al neosentimentalismului și melodramei”.

„REGELE LEAR”. „VE C E R N I I L E SICILIENE”

Obosit de veșnicile lui călătorii prilejuite de reprezentarea operelor sale, Verdi simțea o deosebită plăcere atunci când izbutea să petreacă vreo cîteva luni în singurătatea și în liniștea rurală a vilei sale Sant'Agata, situată în apropiere de Busseto. Instalat la Sant'Agata după premiera *Traviatei*, compozitorul a petrecut acolo toată primăvara și vara, fără a o părăsi măcar pentru o singură zi.

Verdi e preocupat ca și înainte de căutarea unor subiecte noi. Problema saturării operei cu acțiune teatrală, ca și problema întruchipării în muzică și în teatru a unor caractere pregnante, complexe și vii, rămîn mereu în centrul atenției sale. Verdi consideră atît caracterele personajelor, cît și subiectele de operă, situațiile dramatice și problemele legate de reînnoirea formelor, tocmai din punctul de vedere al operei ca gen teatral.

Intr-o scrisoare adresată lui de Sanctis cu puțin timp înainte de premiera *Traviatei*, Verdi scria: „... n-aș dori nimic mai bun decît să găsesc un libret ca lumea și, în plus, un poet bun ...Vreau subiecte mari, splendide, variate, îndrăznețe... a-căror îndrăzneală să fie împinsă la extrem, care să aibă o formă nouă și totodată să se preteze la compoziție muzicală. Dacă cineva îmi va spune: am făcut-o așa, pentru că Romani, Cammarano și alții făceau la fel... noi nu ne vom putea înțelege. Tocmai din cauză că acești oameni mari făceau așa, eu aș vrea să fac altfel. Pun în scenă la Veneția *Dama cu camelii*... E un subiect din zilele noastre. Altul poate că n-ar fi vrut să-l adopte din cauza costumelor, a epocii, dintr-o mie de alte motive. Eu

am scris opera cu o deosebită plăcere. Unii au făcut gălăgie atunci cînd am hotărît să aduc pe scenă un bufon. Ii privește! Eu însă, compunînd *Rigoletto*, eram încîntat. ... La fel a fost și cu *Macbeth*. (1 ianuarie 1853).

Merită relevată de asemenea și părerea lui Verdi despre *Faust* de Goethe pe al cărui subiect un poet napolitan îi propusese să întocmească pentru el un libret. Verdi a respins acest subiect, pentru că n-a văzut modalitatea întruchipării lui într-o operă, „îmi place grozav *Faust*, dar n-aș vrea să lucrez la el. Am meditat la el de o mie de ori, dar n-am găsit caracterul lui Faust în muzică” (12 martie 1853).

Este extrem de edificatoare pentru concepțiile estetice ale lui Verdi din acea perioadă în materie de operă și următoarea scrisoare care datează tot de atunci. „Experiența mea îndelungată mi-a consolidat concepția pe care am îmbrățișat-o întotdeauna în domeniul efectelor dramatice, deși în tinerețe n-am îndrăznit să mi-o realizez în întregime (în special, n-ași fi cutezat să atac un subiect ca *Rigoletto*). După părerea mea, operele noastre contemporane păcătuiesc printr-o prea mare monotonie, atît de mult, încît astăzi aș refuza să scriu pe un subiect ca *Nabucco* sau *Foscari* .. Ele dau naștere unor situații dramatice extrem de interesante, dar le lipsește variația. Ele cîntă întotdeauna pe o singură coardă, înălțătoare, dacă vreți, dar mereu aceeași.. Ca să fiu mai exact, Tasso e, poate, mai mare, dar eu îl voi prefera de o mie de ori pe Ariosto. Din același motiv îl situez pe Shakespeare mai presus de toți dramaturgii, inclusiv cei greci ... Despre Ruy Blas s-au scris multe opere, dar toți au ocolit caracterul lui

Don Cesare'.

Dacă aș scrie eu, aș profita neapărat de el pentru a scoate la iveală toate contrastele din acest caracter original” (22 aprilie 1853).

Această scrisoare este adresată lui Antonio Somma, cunoscut avocat și dramaturg italian, ale cărui tragedii se bucurau de popularitate în acea epocă. Somma și-a exprimat dorința de a colabora cu Verdi și, curînd după aceea, la rugămintea compozitorului, a început să lucreze un libret după piesa *Regele Lear*;

¹ Don Cesare — personaj din drama *Ruy Blas* de Hugo. Intr-o remarcă a autorului la piesa respectivă, acest personaj este definit în felul următor: „Sărăcit ca Iov, dar mândru ca regele Portugaliei”.

175

la al cărui subiect Verdi meditatase împreună cu Cammarano. Ani de-a rândul *Regele Lear* îl va preocupa din nou pe Verdi. Pe compozitor îl atrage „specificul și măreția caracterelor” din tragedia shakespeariană, dar totodată el se îndoiește de posibilitatea de a reda în „cadru îngust” al unei opere un subiect atât de „zguduitor” fără a-i scădea calitățile. În legătură cu libretul operei, între Verdi și Antonio Somma se înfiripă o corespondență extrem de interesantă, care durează mai mulți ani. Această temă s-a dovedit a fi extrem de complicată și, cu-toată munca serioasă și îndelungată a compozitorului și a libretistului, Verdi n-a rămas pe deplin mulțumit de rezultatele eforturilor depuse. După toate probabilitățile, opera a rămas neterminată. Mai târziu, Verdi a revenit în repetate rânduri la ideea întruchipării scenice a lui *Lear*. După cum presupun unii cercetători ai creației lui Verdi, multe elemente din muzica *Regelui Lear* au intrat și în alte opere. Nu dispunem însă de informații exacte despre muzica *Regelui Lear*; deoarece, în conformitate cu testamentul lui Verdi, toate lucrările lui neterminate sau imperfecte după părerea compozitorului, și rămase nepublicate, au fost arse după moartea lui.

Corespondența cu Somma în legătură cu *Regele Lear*; corespondență care datează din 1853 până în 1865, conține o serie de importante păreri ale compozitorului în problemele referitoare la estetica operei. Reîncepând să lucreze la *Regele Lear*, Verdi a schițat personal scenariul operei. El cerea libretistului o concizie maximă în expunerea acțiunii, stăruia în deosebi ca scenele mai puțin importante să fie expuse cât mai scurt cu putință. „Francezii au dreptate, scrie Verdi, ei își planifică dramele în așa fel încât e nevoie de o singură scenă pentru un act întreg; în felul acesta, acțiunea se desfășoară în mod liber, fără piedici, fără ceva care să distragă atenția publicului” (29 iunie 1853).

Verdi a subliniat în repetate rânduri în scrisorile sale către Somma că specificul operei cere alte forme, mai laconice, decât drama. Verdi susține că, în operă, n-ar fi potrivit să se încheie acțiunea printr-un monolog al lui Lear, astfel cum o face Shakespeare. „Asta e bine în tragedie, în dramă, dar în muzică așa ceva ar fi un lucru care ar răci publicul” (30 august 1853). „Poți să pui pe muzică un ziar, și o scrisoare etc, — spune Verdi în altă scrisoare. Dar publicul este gata să admită în teatru orice în afară de plictiseală. Asemenea recitative, chiar

176

dacă le-ar scrie Rossini sau Meyerbeer, n-ar fi putut duce decât la lungimi și, prin urmare, la plictiseală” (7 aprilie 1856).

Adesea, schițele lui Somma nu-l satisfăceau pe Verdi. Compozitorul acorda o deosebită atenție și problemei raportului dintre imaginile muzicale și formele literare, indicând deseori libretistului metrul versului și chiar numărul de rânduri. „Nimeni nu ține atât de mult ca mine la noutatea formei, dar e nevoie numai de forme potrivite pentru muzică. Desigur că orice s-ar putea pune pe muzică, dar nu orice ar fi bine. Compunând muzică, trebuie să ai versuri corespunzătoare pentru *cantabile*, pentru ansambluri, pentru *Largo*, pentru *Allegro* etc; toate trebuie să fie destul de variate pentru ca nici unele din ele să nu fie reci și monotone” (30 august 1853).

Chibzuind caracterele personajelor, Verdi îi recomanda libretistului său să acorde o deosebită atenție rolului bufonului. El scria: „Acest rol e profund și original” (22 mai 1853).

Compozitorul a dăruit multă energie creatoare întruchipării în operă a caracterului lui Edmund cel perfid, prototipul îndepărtat al lui Jago. Lucrând la caracterizarea lui Edmund, Verdi îi scria libretistului: „Să prelucrați bine această arie a lui Edmund și să-i mai adăogați o părțică în care recitativul să alterneze cu strofe rimate, în așa fel ca în ea să se succedă un mare număr de culori: ironia, disprețul, mânia, trebuie exprimate în așa fel, încât să pot găsi pentru

ele diferite culori în muzică, deoarece, pentru un astfel de personaj, nu pot scrie un *cantabile* oarecare" (4 ianuarie 1855). Vă rog să faceți din Edmund un caracter veninos, pentru a putea fi mai variat în muzică. Dacă însă am face-o altfel, ar trebui să-l lăsăm să-și cînte strigînd frazele lui grosolane și stîngace. Veninul, ironia trebuie să fie redată *mezza voce* (și aceasta e ceva nou), ceea ce va fi mai înspăimîntător și va crea un contrast viu cu introducerea și cu finalul" (8 ianuarie 1855).

Verdi a început să lucreze la *Regele Lear* la Sânt'Agata și a continuat lucrul asupra libretului la Paris, unde a trebuit să plece în toamna anului 1853. Încă din 1852 el primise propunerea de a scrie pentru *Grand Opera* din Paris o operă pe un libret al dramaturgului francez Eugene Scribe, celebru pe vremea aceea.

Maestru virtuos al unei antrenante intrigi scenice, autorul unui mare număr de vodeviluri și comedii, Scribe era considerat cel mai bun libretist francez al epocii. Scria librete pentru opere

13 — Giuseppe Verdi

177

comice și pentru opere „mari”. Richard Wagner spunea că Scribe este „simbolul lucrărilor distractive de orice fel”, „autocratul” tuturor teatrelor Parisului.

Verdi primise propunerea și încheiase contractul respectiv înainte de a cunoaște subiectul viitoarei sale opere (*Vecerniile siciliene*). Se înțelege că pe el îl atrăgea posibilitatea de a reprezenta o operă a sa la Paris, care, în acei ani, era considerat pe bună dreptate centrul culturii vesteuropene. La Paris se adunau celebritățile: pictori, poeți, compozitori, interpreți. Teatrele de operă italiene dispuneau de posibilități incomparabil mai modeste decît opera din Paris. Orchestrele și corurile lor erau mici, în timp ce *Grand Opera* din Paris, cu imensa ei capacitate de montare, dispunea de cel mai bun balet din lume, de urt colectiv coral excelent și de o orchestră remarcabilă prin măiestria ei. Ce-i drept, încă cu prilejul primei sale vizite la Paris (1847), Verdi vorbise destul de rece despre opera pariziană, avînd preferință pentru teatrul de operă din Londra. Credem însă că părerile lui Verdi ar fi putut fi influențate de nemulțumirea pe care i-o provocase compozitorului faptul că rutina și arbitrarul cîntăreților domnea pe vremea aceea în teatrele de Operă din Paris, rutină și arbitrar împotriva cărora luase atitudine cu atîta vehemență Hector Berlioz și împotriva cărora Verdi lupta în patria lui. Verdi protesta cu vehemență și împotriva aroganței dictatoriale a criticilor parizieni, legiuitorii modei muzicale, care stabileau normele „bunului gust”. După o expresie foarte potrivită a lui A. N. Serov, Parisul era „principală fatbriță de reputații”¹. De la prima apariție a operelor lui Verdi pe scena pariziană, criticii snobi acuzau pe autorul lor de vulgaritate, de lipsa simțului măsurii, de grosolănie; cu toate acestea, ele se bucurau mereu de succes în rîndurile marelui public.

Nemulțumirea față de teatrele de operă din Paris și părerea-proastă despre prețuitorii muzicii de operă se fac observate și în scrisorile lui Verdi din anii 1853—1854. Verdi rehunță cu hotărîre la ideea de a reprezenta la Paris *Regele Lear*. Curînd după sosirea sa în capitala Franței, el îi scrie lui Somma: „*Regele-Lear* e un subiect prea mare, forma lui e prea nouă și riscantă pentru Paris. Ei nu înțeleg decît melodiile care s-au repetat de douăzeci de ori” (19 noiembrie 1853). Observăm ironie și într-o

¹ A. N. Serov. „Spontini și muzica lui”. Articole alese, voi. I, Moscova, 1950, pag. 381.

178

scrisoare adresată cîteva luni mai tîrziu Clarinei de Maffei Am fost la premiera *Stelei nordului* (operă de Meyerbeer — L.S.) și am înțeles foarte puțin sau n-am înțeles nimic, dar publicul, dragul de el, a înțeles tot și e de părere că e minunat, superb, divin. Cu toate acestea, același public, după ce *Wilhelm Tei* se reprezintă de 25 sau de 30 de ani, încă nu-l înțelege. Această operă se dă aici complet schimbată, în trei acte în loc de cinci, și într-o montare proastă” (2 martie 1854). Tot mutilată, într-o variantă redusă la trei acte, s-a jucat la Paris și

opera *Ierusalim* de Verdi, ceea ce firește, n-a putut să stimuleze simpatia compozitorului pentru scenele lirice pariziene.

O scrisoare adresată mulți ani mai târziu unui prieten al lui Verdi, libretistul du Locle, ne dezvăluie cu cea mai mare amplexare și claritate atitudinea lui față de lumea muzicală a Parisului. Refuzând să compună o nouă operă pentru Paris Verdi scria: „Nu mă reține nici procesul de scriere a operei, nici judecata publicului parizian, ci siguranța faptului că la Paris n-aș putea să-mi execut muzica așa cum aș vrea. E foarte ciudat că un autor trebuie să-și vadă mereu intențiile greșit interpretate, iar concepția, denaturată. În teatrele Dv. muzicale (fără umbră de epigramă) sînt prea mulți cunoscători. Fiecare judecă după propriile sale idei și gusturi și, ceea ce e mai rău, după sistemul său propriu, fără să ia în considerație intenția și individualitatea autorului. Fiecare își exprimă părerea, îndoiala, și pînă la urmă autorul, care se află vreme îndelungată într-o atmosferă de dubiu, nu poate să nu șovăie întrucîtva în convingerile sale și să nu se apuce să-și corecteze, să-și falsifice, de fapt să-și strice lucrarea în așa fei, încît, în cele din urmă, nu mai creează o lucrare unitară, ci, oricît de frumoasă ar fi ea, un mozaic. Mi s-ar putea obiecta că în operă o serie de capodopere au fost create tocmai în acest fel [...] Desigur că nimeni nu se va apuca să nege geniul lui Rossini. Dar, cu toate acestea, în *Wilhelm Teii* se simte această atmosferă fatală a Operei pariziene și, din cînd în cînd, deși mai rar decît la alți autori, ai impresia că, aici, ceva prisosește, ceva* lipsește și că în dezvoltarea muzicală nu există perfecțiunea și siguranța pe care le vedem în *Bărbier* [...] Dacă nu scriu așa cum simt, scutit de această îndelungată influență, fără să mă gîndesc că scriu pentru Paris sau pentru lună, pentru mine un succes adevărat nu este cu puțință. În afară de aceasta, este necesar ca artiștii să nu cînte așa cum vor ei, ci așa cum vreau eu [...], ca totul

179

să depindă de mine; ca totul să fie dominat de o singură voință, voința mea [...] Cînd prezint o lucrare de a mea unui teatru din Italia, nimeni nu îndrăznește s-o judece înainte de a o înțelege [...] Acolo este respectată lucrarea, ca și autorul ei; acolo hotărăște publicul. Dar la *Opera*, dimpotrivă, după patru acorduri, se și șoptește din toate părțile: o, asta nu-i bine! Asta e banal ... e de prost gust! Asta nu va merge la Paris. Ce înseamnă aceste cuvinte lamentabile: banal și prost gust, Paris, atunci cînd te afli în fața unei opere de artă care trebuie să fie universală?" (7 decembrie 1869) '.

Cu toate acestea, timp de ani îndelungați, Verdi n-a rupt legătura cu Parisul și a scris o serie de lucrări în genul „grand opera” (în genul „operei mari”), adică ținînd seamă de cerințele teatrului *Grand Opera* din Paris.

Trăsăturile caracteristice mai importante ale stilului „operei mari” franceze le constituie pompa spectacolului (cu ansambluri și coruri mari, precum și cu balet), strălucirea decorurilor și bogăția de culori a orchestrei; elementul esențial și cel mai progresist al acestui gen este redarea atmosferei istorice, a poporului în grandioase scene de masă pe mai multe planuri, precum și atenția pentru coloritul local. Este esențială pentru dramaturgia „operei mari” și complicarea conflictului personal, obișnuit pentru „opera serioasă”, printr-un conflict social care se dezvoltă paralel. Totuși, stilul „operei mari” avea și mult artificial și convențional: mecanicismul unei structuri greoaie, de cele mai multe ori în cinci acte, cu scene de balet obligatorii; marea pompă a spectacolului, ceea ce adesea dăuna conținutului. „Francezii au inventat acest „spectacol monstruos” denumit „opera mare”, scrie Serov (în zilele noastre, neapărat în cinci acte, cu dansuri, cai, cămile și cu soare electric); ei l-au împins la extrema limită în *Profetul* [de Meyerbeer] și în *Fiul rădăcitor* de Auber”².

Caracterul contradictoriu al genului „operei mari” istorico-romantice s-a manifestat cu o claritate maximă în operele lui Meyerbeer, pe care el le crea în colaborare cu libretistul permanent de la *Grand Opera*, Eugene Scribe. Într-un articol al său, Serov ne dă o idee vie despre felul în care a evoluat acest gen, absorbînd trăsături ale diferitelor stiluri de operă. La începutul secolului, după cum spune criticul, *Opera Mare* mai păstrase încă

¹ / G. Prodhomme. „Lettres inedites de G. Verdi â Camille du Locle (1868—1874)". „La Revue musicale", 1929, No. 5, pag. 108.

2 A. N. Serov. „Spontini și muzica lui". Articole alese, TOI. I, pag. 373.

130

tradițiile gluckiste ale clasicismului, emfaza gluckiană, punând ca și înainte condiția obligatorie de a i se oferi spectacole cu pompă (grand spectacle). În acest sens, toate condițiile au fost îndeplinite de opera *Vestala* a italianului franțuzit Spontini (1807). Această operă [...] reflecta ca o oglindă caracterul epocii napoleoniene [...].

Exact în gustul pompei spontiniene, dar cu o muzicalitate incomparabil mai mare, Rossini a transformat pentru Paris operele sale *Mahomed II* (sub titlul *Asediul Corintului*) și *Moise*. Deja la Spontini masele orchestrale și corale, precum și grandoarea generală, în spiritul tablourilor „clasice" cu subiecte istorice, joacă un rol important. În operele pariziene ale lui Rossini, aceste mase sînt întărite atît de mult, încît devin asur-zitoare ... La rîndul ei, muzica simfonică germană, sub pana gigantului Beethoven, a exercitat o foarte puternică influență asupra orchestrației rossiniene ... Intre timp, în Germania, pe solul romantic-fantastic al epocii, sub influența lui Tieck, Novalis, Hoffmann și a lui La Motte-Fouque a înflorit muza duioasă, meditativă și fermecătoare a lui Weber" ¹.

Serov vede în Weber — creatorul operei *Freischütz* — nu numai pe primul compozitor care a dat atenție coloritului local și peisajului în operă. El subliniază că Weber a fost primul care a arătat în *Oberon* Răsăritul legendar. „De atunci, scrie Serov, scena lirică și-a însușit poezia Orientului. Mendelssohn, în *Somn-nocă* (*Visul unei nopți de vară*), a continuat doar să meargă pe drumul indicat de Weber. N-a trecut mult de la moartea lui Weber și parizienii au fost vrăjiți de opera *Muta din Porției* a mult talentatului Auber, în care dragostea franceză pentru decor și fast scenic este totuși direct influențată de Weber în ceea ce privește culorile luminoase și melodiile populare, chiar melodiile poporului de jos (lucruri care, înainte, pătrundeau greu pe scena operei mari). Această operă cu subiectul ei clocotitor a fost, în 1828, în atmosfera vulcanică, revoluționară de la Paris, un fel de prevestire a evenimentelor de la 1830. Scenele de revoltă populară din piața orașului Neapole, prin efectul lor răsunător exercitat asupra mulțimii, i-au obligat pe compozitori și pe libretiști să caute subiecte „de acest gen". Nu trece decît un an și, în 1829, pe scena pariziană apare *Wilhelm Teii* scris pe subiectul tragediei lui Schiller. Formele

¹ A. N. Serov, „Ruslan și ruslaniștii. Idealurile muzicii". Articole alese, voi. I. Moscova—Leningrad, 1950, pag. 196—197.

181

operei mari spontiniene, reconsiderate de autorul lui *Moise*, plus agitația maselor populare ca în opera *Muta*, plus paleta weberi a nă în zugrăvirea coloritului alpin, iată ingredientele principale ale noii creații superioare (și ultime) a lui Rossini ...

Mult mai accentuată și mai pregnantă este influența lui Weber asupra altui compozitor (de aceeași vîrstă cu el și cîștig de studii), anume asupra lui Meyerbeer ... Acesta și-a dat seama că chezașia unei mari victorii trebuie s-o constituie opere cu amalgam din stilul „operei mari" rossiniene și din multe împrumuturi și mai apropiate, directe din Weber.

A apărut *Robert diavolul* (1831), al cărui subiect este același *Freischütz*, transplantat doar în atmosfera cavalească a evului mediu și înveșmîntat în pompa și ambianța decorativă pariziană.[^]

În *Hughenoții* (1836) se simte, pe de o parte, influența lui *Wilhelm Teii* (în scena conjurației), iar pe de altă parte, influența lui *Euryanthe* ... Dar în această cotitură generală există și ceva nou. Tocmai acest element nou, acest caracter de tablou istoric de efect, cu un realism nemaiîntîlnit pînă atunci ... este un merit imens al lui Meyerbeer. El nu este nici Gluck, nici Mozart, nici Rossini, nici Weber, dar și-a adus contribuția sa. „Muzica" lui n-a introdus nimic nou în artă, dar, după „operele" lui, revenirea la factura de mai înainte a operei devenise

absolut imposibilă" ¹.

Desigur că Verdi ca dramaturg și artist care căuta iscoditor noi căi pentru dezvoltarea operei italiene n-a putut să ocolească genul „operei mari” și nici să nu vadă elementele .lui progresiste. Pompa acestui stil, străin de caracterul talentului lui Verdi, efectele de paradă și de etalare dar, mai ales, standardul structurii greoaie a „operei mari” îl stinghereau. În perioada 1850—1870, Verdi a creat câteva lucrări pentru *Grand Opera* din Paris, și asupra creației sale din acei ani s-au manifestat atât trăsăturile pozitive, cât și cele negative ale genului „operei mari”.

Căutînd să învingă trăsăturile negative ale stilului „operei mari”, și să-și însușească părțile lui pozitive, Verdi n-a putut să elimine decît mult mai tîrziu toate elementele acestui stil care erau străine caracterului național al artei italiene. Primii lui pași în genul „operei mari” n-au putut să evite eșecuri; după

¹ A. N. SerOo. „Ruslan și ruslanistii. Idealurile muzicii” Articole alese, voi. I, pag. 198—199.

182

cum știu cititorii, opera *Ierusalim* e mai slabă decît *Lombarzii*. Lipsurile „operei mari” sînt evidente și în *Vecerniile siciliene*.

Trebuie să facem aici o rezervă. Cînd se vorbește despre legăturile dintre creația lui Verdi și opera pariziană, se constată adesea în lucrările lui din perioada 1850—1870, chiar și în *Rigoletto*, influența lui Meyerbeer. Dar limbajul muzical al lui Verdi, cu puternicul și veșnicul lui specific național, n-are nimic comun cu caracterul pestriț al limbajului muzical din creațiile lui Meyerbeer.

Desigur că, în ceea ce privește problemele referitoare la efectele teatrale, la realizarea contrastelor de dramaturgie, la folosirea teatrală a orchestrei, Meyerbeer atinsese o măiestrie de virtuos în operele sale din anii 1830—1850. Verdi n-a ocolit dramaturgia *Hughenoților* (deși nu trebuie să uităm că scena „binecuvîntării săbiilor” din *Hughenoții*, pe care unii o consideră adesea o predecesoare a scenelor verdiene a conjurațiilor, a apărut sub influența inoanșabilă a *Jurămîntului de la Rutli* din *Wilhelm Teii* a lui Rossini). Dar Verdi n-a ocolit de asemenea nici ușurința, mobilitatea și caracterul spiritual al ansamblurilor lui Auber, cu coloritul lor popular pregnant (legăturile cu Auber se simt cel mai clar în *Bal mascat*), nici, incontestabil, în *Don Carlos*. Cu toate acestea, chiar și în lucrările scrise pentru Paris, în schema „operei mari” — *Vecerniile siciliene* și *Don Carlos* —, deși legat de convențiile stingheritoare ale stilului, Verdi nu și-a pierdut niciodată caracterul național și specificul personalității sale creatoare.

La baza subiectului *Vecerniilor siciliene* a fost pus un episod eroic din viața poporului italian. Sub numele de *Vecernii siciliene* este cunoscută în istorie o răscoală a sicilienilor care au răsturnat, la sfîrșitul secolului XIII, tirania lui Carol de Anjou, fratele regelui Franței.

După ce a cîștigat, în 1266, cu ajutorul papii de la Roma, Sicilia, Carol de Anjou jefuia cumplit țara, împărțea pămînturi cavalerilor provensali sărăciți, provocînd o foarte mare nemulțumire a poporului. Răscoala a izbucnit de paști, la 30 martie 1282. Pe cînd locuitorii orașului Palermo, se duceau la slujba învierii, un soldat francez a insultat o tînră femeie. Sicilienii care o însoțeau i-au luat apărarea. S-a produs o încăierare sîn-geroasă, care s-a transformat în mod spontan într-o răscoală.

183

Vecerniile siciliene vor rămîne pentru totdeauna nemuritoare în istorie” ¹, scria K- Marx.

Tradiția populară leagă răscoala sicilienilor de numele eroului legendar Giovanni di Procida. Remarcabil om de stat, avînd și studii muzicale, di Procida era o personalitate; era foarte inteligent, energic și talentat. Om de o erudiție multilaterală, di Procida traducea din grecește operele filozofilor antici. Era un autentic reprezentant al epocii „renașterii timpurii”, un demn contemporan al lui Dante. Urmărit de Carol de Anjou, pentru încercarea de organizare a unei

răscoale, di Procida a continuat și în exil lupta împotriva asupritorilor și a luat parte la pregătirea răscoalei de la Palermo. Numele lui di Procida, eroul *Vecerniilor siciliene*, se bucura de deosebita dragoste a poporului italian în anii mișcării de eliberare națională. Nu degeaba drama *Giovanni di Procida* de Niccolini provoca manifestații patriotice în anii 1830—1840.

Verdi a primit libretul *Vecerniilor siciliene*, scris de Eugene Scribe și de ajutorul acestuia, Charles Duveyrier, la sfârșitul anului 1853. Desigur că pe Verdi îl ispitea posibilitatea de a crea o operă pe subiectul patriotic al *Vecerniilor siciliene*. Dar, totodată, de când începuse lucrul la libret, tema aleasă de Scribe îi provoca lui Verdi îndoieli și îngrijorare. Compozitorul se temea — și nu fără motiv — că sub pana dramaturgului francez la modă nu va fi arătat cu realism istoric un episod eroic din viața Siciliei răsculate împotriva asupririi exercitate de francezi. El socotea pe bună dreptate că *Vecerniile siciliene* sînt un subiect nepotrivit pentru o operă care urmează să fie reprezentată pe scena franceză. Dar, după toate probabilitățile, Scribe era de altă părere. Căutînd în acest subiect istoric în primul rînd efecte exeterioare, el s-a simțit în elementul său, cînd a găsit în evenimentele din *Vecerniile siciliene* un material care se preta la o „operă mare spectaculoasă” cu conjurații, omoruri și scene melodramatice. În libretul lui Scribe, lupta sicilienilor împotriva francezilor constituie doar fondul pe care se desfășoară o dramă personală, inventată de dramaturg. Tînărul patriot sicilian Arrigo, care se credea orfan, află că este fiul asupritorului patriei sale, cîrmui-torul Siciliei, Monfort. Regăsindu-și fiul, Monfort îl eliberează din închisoarea în care Arrigo fusese aruncat ca revoluționar. Monfort vrea să-i redea fiului său numele și să-l înconjoare cu

¹ K. Marx. „Sicilia și sicilienii”. K. Marx și F. Engels. Opere, voi. XII, partea a 2-a, pag. 55, ed. rusă.

184

onoruri. Arrigo e zguduit, aflînd că-i fiul tiranului pe care jurase să-l ucidă. Tragicul situației lui Arrigo se agravează prin faptul că acesta o iubește pe Elena al cărei frate a fost executat de Monfort. Se pune la cale un complot împotriva lui Monfort, dar Arrigo, care ia parte la el, n-are putere să admită uciderea tatălui său. Crușîndu-l, el își trădează fără voie prietenii complotiști în furte cu di Procida și Elena.

Complotiștii sînt condamnați la moarte. Li salvează doar consimțămîntul lui Arrigo de a-l recunoaște pe Monfort drept tatăl său, care admite căsătoria dintre Arrigo și Elena și proclamă pacea între sicilienii și francezii. Dar căptenia complotiștilor, di Procida nu încetează lupta și pregătește o răscoală; aceasta urmează să izbucnească în ziua căsătoriei Elenei cu Arrigo. Dorind să evite o vărsare de sînge și să-l salveze de la moarte pe Arrigo, Elena renunță să se mai căsătorească cu el. Cu toate acestea, Monfort poruncește să se tragă clopotele de nuntă, care dau semnalul răscoalei. Sicilienii îi măcelăresc pe francezii.

Aceasta este canavaua pe care se brodează subiectul. În libret, episodul istoric este tratat într-un mod extrem de arbitrar, conflictul social, atenuat de Scribe, capătă o soluție de compromis.

v

În discuțiile prealabile, Scribe îl asigurase pe Verdi că libretul nu va conține nimic ofensator pentru mîndria națională a italienilor. Dar, după ce a luat cunoștință de el, Verdi s-a convins că temerile i s-au adevărat, că interpretarea pe care o dă Scribe evenimentelor bagatelizează rolul eroic al poporului și al conducătorului său, di Procida.

Nemulțumirea lui Verdi a fost provocată nu numai de interpretarea subiectului; el n-a fost satisfăcut nici de dramaturgia libretului ale cărui părți slabe le-a sesizat de la prima vedere: un final palid, slab justificat, lipsa unei scene suficient de puternică cu care să se încheie opera. Trebuie să arătăm că Scribe, un dramaturg excelent în genul său, cu o uriașă experiență în domeniul teatrului, creînd serii de librete de operă, încredința adesea desăvîrșirea și finisarea lor ajutoarelor sale. Richard Wagner a demască într-o satiră ascutită bazele „comerciale” ale activității lui Scribe ca dramaturg și libretist: „... gospodăria lui sînt toate teatrele pariziene;

ele sînt casa lui.. Acolo primește el zilnic tot Parisul și cu această ocazie dă dovadă de înalta pricepere de a distra pe fiecare musafir al său, potrivit cu gusturile și cerințele lui: pe doamna

185

și pe tînărul monden irezistibil îi invită în salonul său, *Opera Mare*; în fața diplomatului subtil se deschide ușa bibliotecii sale, *Teatrul Francez*; atenției burgheziei exigente îi supune mica sală de concerte, *Opera Comică*, iar micului prăvăliaș flecar salonul său cel mic. *Teatrul Vauvèville*, gri-settei și ștrengarului el le oferă cu bunăvoință cîte un loc în imediata vecinătate a cabinetului său de lucru, *Theâtre du Gymnase* și *Atnbigu comique* ... Se grăbește cu o nobilă amabilitate de la un musafir la altul, se zădărnicește cu dibăcia unui chelner cerințele fiecăruia din ei, le servește într-o clipă cele dorite și își încasează cu modestie bacșișul neînsemnat care i se oferă sub forma unor tantieme colosale ce-l copleșesc .. Nici o operă, nici o piesă, nici o distracție adevărată nu se poate lipsi de Scribe" ¹.

Cu toate insistențele sale, Verdi nu i-a putut impune lui Scribe o atitudine atentă față de opera sa. Munca prilejuită de *Vecerniile siciliene* progresează încet. Contrar așteptărilor compozitorului, șederea lui la Paris a durat doi ani.

Munca mai era îngreuiată și de faptul că textul era redactat într-o limbă străină, care în declamația vocală se supune altor legi decît acelor din limba italiană. Premiera operei a întârziat din cauza plecării bruște a primadonei Sophie Cruvelli, care urma să interpreteze rolul principal. Toate aceste împrejurări nu erau de natură să întrețină buna dispoziție a lui Verdi. Îi revolta în deosebi neglijența lui Scribe față de obligațiile pe care și le asumase. Verdi a avut în două rînduri intenția de a rezilia contractul. Într-o scrisoare adresată directorului teatrului, Verdi expune în felul următor motivele nemulțumirii sale: „Am sperat că d-l Scribe va găsi pentru sfîrșitul dramei una din acele scene care te înduioșează pînă la lacrimi și al căror efect este aproape totdeauna singur, cu atît mai mult, cu cît'după mine, desfășurarea tuturor evenimentelor duce ea singură la un astfel de deznodămînt. îmi voi permite să declar că aceasta ar îmbunătății întreaga lucrare ... La început, am sperat că d-l Scribe va fi atît de amabil, încît, din cînd în cînd, se va arăta la repetiții pentru a urmări cuvintele și pasajele vocale nereușite, adică, pe scurt, să vadă care anume din numerele operei, trebuie corectat. M-am așteptat că d-l Scribe, astfel cum îmi promisese' la început, va elimina tot ce atinge onoarea ita-

'• R. Waglker, „Articole alese”. Moscova, 1935, pag. 27—28.

186

lienilor". Verdi e de părere că nici această promisiune a lui Scribe n-a fost îndeplinită: „El îi jignește pe italieni, pentru că, potrivit sistemului său, face din di Procida, al cărui caracter istoric îl denaturează, un complotist oarecare cu inevitabilul pumnal în mînă ... Eu sînt în primul rînd italian și nu-mi voi permite să fiu complice în ofensarea patriei mele", își încheie cu căldură Verdi scrisoarea, repetîndu-și rugămîntea de a i se rezilia contractul (3 ianuarie 1855).

Nu dispunem de date care să ne permită să apreciem modificările introduse de Scribe după această scrisoare. Munca asupra operei a mai durat cîteva luni. O dovedesc, printre altele, scrisorile lui Verdi către de Sanctis, căruia îi cerea să-i trimită cîntece și dansuri populare siciliene autentice. Prima dintre aceste scrisori datează încă din 1854. „Informațiile pe care mi le dați despre Palermo sînt mai mult decît suficiente, scrie Verdi ... Aș vrea să știu dacă tarantela nu există decît în minor și în măsura de |; dacă există exemple în alt mod și în altă măsură, vă rog să-mi comunicați. Iar dacă există tarantela în major, și în altă măsură decît aceea de |, vă rog să mi-o trimiteți" (18 ianuarie 1854). În cea de-a doua scrisoare, Verdi cere să i se trimită un model de cîntec sicilian autentic, subliniind că nu-i trebuie „ceva fabricat de un compozitor, ci un cîntec popular incomparabil mai frumos și incomparabil mai caracteristic" (10 aprilie 1854)¹. Scrisorile adresate lui de Sanctis arată seriozitatea, atenția compozitorului față de redarea coloritului local, față de scoaterea în relief a trăsăturilor

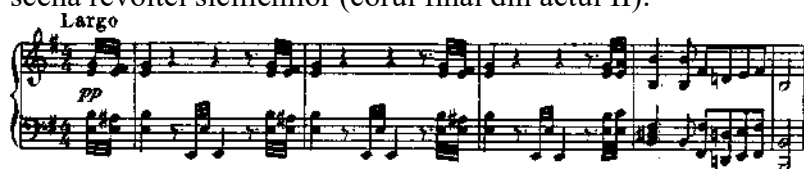
naționale caracteristice în muzica de operă.

Verdi, care cheltuise pentru *Vecerniile siciliene* multă energie creatoare, nu era satisfăcut de această operă. Acest fapt se datorește în primul rând nemulțumirii lui față de libretul lui Scribe, al cărui melodramatism stereotip și a cărui structură schematică compozitorul n-a mai reușit să le învingă. În *Vecerniile, siciliene* Verdi este încătușat de canoanele „operei mari”, care au avut repercusiuni negative nu numai asupra libretului, ci în parte și asupra muzicii. Totuși, în scenele cele mai frumoase din această operă, recunoaștem mâna lui Verdi; în ele se dezvăluie puternicul său talent dramatic și muzical.

„Vezi „Carteggi Verdiani” a cura di A. Luzio, Roma, 1935, voi. I. pag. 22, 30.

187

Printre cele mai frumoase pagini ale *Vecerniilor siciliene* trebuie menționată uvertura — *simfonia allegro* de sonată cu o introducere lentă). În uvertură sînt caracterizate personajele principale ale operei și este expusă în mod programatic și reliefat desfășurarea succesivă a evenimentelor. Caracterul eroic și tragic al muzicii este determinat încă din introducere. Muzica neliniștită și plină de încordare de la începutul introducerii (*Largo*) este legată de scena revoltei sicilienilor (corul final din actul II):



Același caracter îl are și melodia de largă respirație din balada eroică a Elenei, care cheamă la luptă împotriva asupritorilor:



Introducerea creează atmosfera *Allegro-ului* pregătind în mod logic apariția temei principale (*Allegro agitato*). Aceasta este tema „vendettei” cu coloritul ei modal neobișnuit, dur și sever :



Speaific modal al acestei teme constă în combinarea minorului natural cu cel egiptian (sunetul de sprijin fa besc în mi minor, care subliniază expresivitatea intervalului de cvintă micșorată).

188

Tema vijelioasă și pasionată a răzbunării sicilienilor va apare din nou, puțin modificată ritmic, abia la sfîrșitul operei. Tema secundară, lirică, se bazează pe melodia din duetul Arngo-Monfort (începutul actului III), cînd acesta din urma n destai-nuieste celui dintîi că este tatăl său.



espressivo

Contrastul dintre tema „vendettei” și cantilena patetică a lui Monfort subliniază conflictul principal din lucrare.

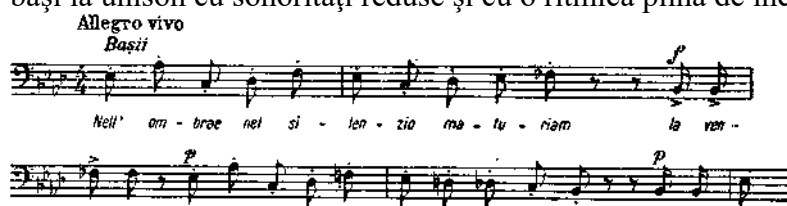
Uvertura mai are și alte elemente tematice importante. La sfîrșitul dezvoltării, pe fondul unui *tremolando* al coardelor, apare melodia superbă prin care Elena, condamnată la moarte, își ia rămas bun de la viață și de la patrie (partea Elenei din cvartetul actului IV):



189

Abundența de material tematic n-ți-i răpește nicidecum uverturii la *Vecerniile siciliene* armonia formei. Măiestria tehnică se îmbină în ea cu un puternic conținut dramatic. Uvertura a intrat, pe bună dreptate, în chip trainic, în repertoriul orchestrelor simfonice.

Locul central în operă îl ocupă ansamblurile și corurile scrise cu măiestrie; ele zugrăvesc nemulțumirea poporului care se ridică la luptă. Caracterul sicilienilor se dezvăluie cu o amploare și forță maximă în corurile din actul II: în tarantela plină de temperament, vădit populară prin coloritul ei, precum și în scena conjurației, atât de tipică pentru Verdi: un cor de bași la unison cu sonorități reduse și cu o ritmică plină de încordare ¹:



-det-ta, non te - mee noi) fa - spet-ta ii cru ■ del op - preș - sor.'

Cu înaltă măiestrie de dramaturg este scris și ansamblul final din actul II, în care corul revoltei sicilienilor se aude concomitent cu barcarola plină de nepăsare a francezilor petrecăreți.

Imgainea muzicală a lui di Procida este înzestrată cu trăsături de noblete și de un eroic plin de bărbăție; cu toate acestea, lipsurile fundamentale ale libretului lui Scribe nu i-au dat compozitorului posibilitatea de a ridica acest personaj la nivelul prototipului său istoric.

Mască, cu un pumnal în mână, la balul de la Monfort și în scena finală, confuză însă din punct de vedere dramaturgic, di Procida seamănă mai curînd cu un „complotist” de operă stereotip, personaj caracteristic pentru *Opera Mare*.

¹ Melodia corului conjurațiilor se înrudește cu tema vendettei prin expunerea ei la unison și prin intervalul accentuat, de cvintă micșorată, care-i imprimă o nuanță de severitate și mister. Reproducem textul corului: „În întuneric și tăcere coace răzbunarea noastră. Crudul prigonitor nu se teme și nu se așteaptă la ea”.

190

Caracterizare^{m^j_uj>} ală cea mai bogată și cea mai unitară o are un personaj v^ Itar și totodată feminin, Elena, predecesoare a Ehsabetei ^ Valois din *Don Carlos*; diapazonul emoțional larg al ace t personaj se întinde de la un patetism eroic (cîntecul cu ca • - *er de baladă din actul I) pînă la un lirism dintre cele i duioase (arioso-ul și cvartetul din actul IV).

Arrigo este înze# "t c_{in} belsug cu me_{odii} splendide, dar caracterul lor este m to_uțin clar conturat. Muzica *Vecerniit^Ssiciiene*, cu toată bogăția ei melodică, cu toată forța expresi j^ții dramatice a unor episoade și scene, lasă, în ansamblu < * Jpresie de inegalitate. Operei îi lipsesc și aceea unitate draț Virgică și aceea libertate pe care Verdi ie-a realizat în fyg^{oi}_{sw}7. și *Traviata*. Adesea, în episoadele — anoso, mai ales în lunile conclusive ale duetelor, compozitorul devine prizon l acelor Conventii de care s-a eliberat apoi în cele mai fr.u* ^s_e opere ale sale din cel de-al șaselea deceniu al secolului j?C. Recitativele din *Vecerniile siciliene* sînt și ele mai slab^t_{ntr}^easta se explică, probabil, prin faptul că autorul a scris p^ u prima oară muzică pe un text care nu era italian.

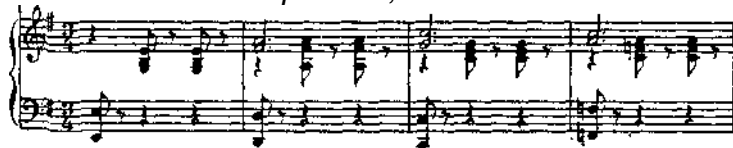
Pentru Verdi, ^j ^3 operei este inseparabilă de acțiunea scenică; de aceea, fa' ^tea textului, caracterul artificial 'al situațiilor din libret < H putut să n-aibă repercusiuni asupra

calității muzicii lui. ^m, astfel, că în episoadele din *Vecerniile siciliene* în ca* îtuțiile dramatice sînt realiste, Verdi atinge un înalt nivel istic. Așa este tot actul II (paginile de muzică patetică nobt > *-e_gate de exilatul di Procida revenit în patrie; tabloul splen^j ^1 serbării populare, care se transformă într-o scenă de revo ^ Așa este și punctul culminant al tragediei: splendida _se clin închisoare (actul IV). Prin forța dramaturgiei muzica 'J7r în expresivitatea orchestrei, prin bogăția meiodică această V poate, partea cea mai frumoasă a operei. Arrigo patru/ \n închisoarea în care sînt deținuți niște sicilieni condamnați 'foarte. Așteaptă ca străjerii să i-o aducă pe Eiena. Un prelud rchestral de o tragică concentrare vorbește despre stareaJ tească a lui Arrigo chinuit de conștiința vinei sale. In scrii orchestrală expresivă a acestei scene, în simplitatea cântat R»lină de noblețe a arioso-ului lui Arrigo nu este greu de sirr¹. ^^ viitorului creator al *Aidei*:

191

Andante mosso

Gior- no di pian- to, di fio" do - lo - re!



h^r;-----^

Meu- tre l'a mo - re sor ri - se ame: 3



După un lirism pătrunzător — arioso-ul lui Arrigo *Ziua durerii* și duetul dintre el și Elena — vine un contrast: bărbăția și eroismul celor condamnați, groaza lui Arrigo și, ca tond, un coral catolic rece, care amintește de inevitabilul dez-nodămînt ce se apropie. Aici, Verdi e în elementul său (să ne aducem aminte de scena cu clopoțele de îngropăciune din *Trubadurul*, de scena judecății din *Aida*). Episodul central al actului IV este un cvartet inspirat. Noblețea severă a lui di Procida, patetismul înălțător al Elenei, disperarea lui Arrigo și duritatea intonațiilor lui Monfort se reliefează în ansamblu, fără să strice armonia ' întregului, în această scenă, compozitorul și dramaturgul Verdi se ridică la înălțimea celor mai frumoase lucrări ale sale.

Incomparabil mâi slabe sînt scenele ca balul la Monfort (actul III) — cu conjurați „marionetă” și cu balul intercalat, — *Anotimpurile* — ca deznodămîntul fericit, dulceag și fals (ansamblul final) din actul IV și sfîrșitul operei, palid sub raportul dramaturgiei, deși are și el episoade de mare farmec melodic: *Siciliana* grațioasă a Elenei (boier©) și duetul de dragoste dintre Elena și Arrig®.

192

Urmînd să coincidă cu Expoziția universală de la Paris, premiera *Vecerniilor siciliene* (13 iunie 1855) s-a bucurat de un succes la care compozitorul nu se așteptase. Dar curînd după închiderea expoziției, opera a fost scoasă de pe afiș. In presa pariziană *Vecerniile siciliene* s-a bucurat de aprecieri în majoritate bune, deși au apărut și note răuvoitoare. Cea mai mare atenție o merită înalta apreciere a operei făcută în *Journal des Debais*, datorită probabil lui Hector Berlioz. „Principală superioritate a lui Verdi față de predecesorii săi, se spunea în articolul din *Journal des Debais*, constă în faptul că el a eliberat școala căreia îi aparține de convenționalismul formei. El a promovat pe primul plan adevărul dramatic. In scriitura lui orchestrală au apărut culori și o expresivitate care, înainte, nu erau cunoscute operei italiene”¹.

În Italia, opera *Vecerniile siciliene* a putut fi reprezentată abia după ce i-a fost schimbat titlul.

Pentru a se obține autorizația cenzurii austriece, acțiunea a trebuit să fie strămutată în Portugalia. La sfârșitul anului 1855, opera *Vecerniile siciliene* a fost reprezentată la Parma sub titlu *Giovanna di Guzman*.

În 1857, *Giovanna di Guzman* a fost jucată în Rusia de o trupă italiană, iar în ultimul deceniu al secolului trecut s-a încercat reprezentarea acestei opere în traducere rusă; cenzura țaristă n-a autorizat însă libretul *Vecerniilor siciliene*. Pe scenele sovietice această operă se reprezintă începând din 1953.

¹ E. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 93—94. 15 —Giuseppe Verdi

193

XIII

„AR OL DO”, „SIMON BOCCANEGR”, „BAL MASCAT”

Verdi a petrecut la Paris aproape doi ani. Lipsa îndelungată a compozitorului începuse să provoace în patria lui temerea că asemenea celebrului Rossini, Verdi ar putea renunța de a se întoarce în Italia, pentru a se stabili la Paris. Dezmințind aceste presupuneri, Verdi îi scria Clarinei de Maffei: „Să prind rădăcini? Ar fi oare aceasta posibil în realitate? Și care ar- fi folosul? Pentru ce? Pentru glorie? — Nu cred în ea. Pentru bani? — Voi găsi tot atîția în Italia, chiar și mai mulți. Repet, chiar dacă aș vrea să procedez astfel, aceasta ar fi imposibil. Prea mult îmi iubesc singurătatea, bucățița mea de cer, de acolo, de la mine de acasă. Și nu vreau să-mi scot pălăria în fața baronilor, a conților și în fața nimănui (...) Am dorința sălbatică de a mă întoarce acasă!” — își încheie Verdi scrisoarea (2 martie 1854). Dorul de patrie răzbate în toate scrisorile lui de la Paris; șederea în acest oraș i-a pricinuit compozitorului multe neplăceri în legătură cu reprezentarea *Vecerniilor siciliene*. O amintire frumoasă i-au lăsat întâlnirile prietenești cu Rossini, ale cărui serate muzicale Verdi le frecventa întotdeauna, cu ocazia fiecăruia din călătoriile sale la Paris. În cadrul unei astfel de serate, din inițiativa lui Rossini s-a executat în prezența lui Verdi cvartetul din *Rigoletto*. Și-au dat concursul cîntăreți dintre cei mai buni; Patti, Alboni, Gardoni, și Delle Sedie. A acompaniat însuși Rossini.

După înapoierea în Italia a fost reluată corespondența cu Somma în legătură cu *Regele Lear*, care continua să ocupe, poate, primul loc în gândurile compozitorului. Judecînd după faptul că, în 1857, Verdi a dus tratative cu privire la reprezen-

194

tarea acestei opere pe scena teatrului San Carlo, se poate spune că, pe vremea aceea, cea mai mare parte a muzicii ei fusese scrisă. Teatrul n-avea însă vocile necesare pentru noua operă. Verdi era de părere că pentru rolul lui Lear se cere un „mare bariton”. Nu găsea nici o contraltă potrivită pentru rolul bufonului; dar, mai ales, în rolul Cordeliei, Verdi nu voia să vadă pe nimeni în afară de Piccolomini, cea mai bună interpretă a rolului Violettei. Teatrul n-avea însă posibilitatea să angajeze pe Piccolomini. Premiera *Regelui Lear* n-a mai avut loc. În 1857, a apărut o nouă operă a lui Verdi *Simon Bocca-negra*. În același an, compozitorul a transformat *Stiffelio*. Au mai fost și alte planuri creatoare care nu s-au realizat: *Ruy Blas*, piesa *Vistiernicul regelui Don Pedro* de Gutierrez. Verdi se gîndea la o nouă versiune a *Bătăliei de la Legnano*. Aceasta a fost o perioadă de intensă activitate creatoare.

Verdi a început să lucreze la *Stiffelio* imediat după înapoierea de la Paris. A hotărît să schimbe libretul operei și l-a însărcinat pe Piave cu compunerea unui text nou. Acțiunea, care inițial se desfășura în secolul XIX, a fost transplantată în evul mediu(!) Pastorul german s-a transformat în cavaler cruciat. Operei *Stiffelio* i s-a dat un nume nou, *Aroldo*. Caracterele personajelor operei *Aroldo* nu sînt mai puțin abstracte decît. acelea ale personajelor din *Stiffelio*. Subiectul, puțin schimbat, e naiv și neverosimil; situațiile sînt adesea de neînțeles și nu sînt justificate în mod logic.

Înapoiat din cruciadă, cavalerul Aroldo află că tînăra lui soție, Mina, l-a înșelat în lipsa lui. După o serie de evenimente de necrezut și slab reliefate în libret, biruindu-și setea de răzbunare, Aroldo renunță la Mina și se retrage pe o insulă izolată. Dar, datorită unui concurs

de împrejurări, Mina ajunge pe aceeași insulă. Aroldo își iartă soția pocăită. În felul acesta, drama psihologică, ce constituise baza lui *Stiffelio*, a rămas neschimbată și în *Aroldo*. Pare ciudat faptul că Verdi, atât de exigent față de subiect, în căutare de caractere vii și pregnante, a revenit la o operă cu un conținut atât de naiv și de nefiresc, depunând multă muncă pentru transformarea ei (în *Aroldo* o bună parte din muzică a fost scrisă din nou). Vom reaminti însă că Verdi compusese *Stiffelio* imediat după *Luisa Miller*; -într-o perioadă de căutare a unei noi tematici lirico-psihologice. În perioada 1850-1860, Verdi a revenit în repetate rânduri la ideea operei lirice; în

195

1853, a fost scrisă *Trauvata*. Cu puțin timp înainte de a fi revenit la *Stiffelio*, Verdi îi scrisese lui Somma că ar vrea să creeze o „dramă simplă și duioasă în genul *Somnambulei*, fără însă să o imite pe aceasta” (17 aprilie 1856). Verdi își repetă rugămintea în anul următor. Vrea ca Somma să găsească pentru el nu „un subiect spectaculos, ci ceva bazat pe sentiment, ceva în genul *Somnambulei* sau al *Lindei* (20 noiembrie 1847). Nu încapă îndoială că în *Stiffelio* îl atrăsese tocmai baza lui lirică. Pe Verdi îl pasionase ideea poetică a lucrării: victoria forțelor luminoase asupra puterilor întunericului, triumful iubirii atât-iertătoare asupra geloziei. Subiectul naiv, cu defecte esențiale de dramaturgie a făcut ca *Aroldo* să nu fie o operă de certă valoare și să nu se mențină în repertoriul teatrelor lirice. Totuși, în ea se găsește multă muzică minunată; printre altele, există episoade de scriitură orchestrală excelentă, expresivă din punct de vedere dramatic. În momentul în care Aroldo, înapoiat din cruciadă, în loc de bucurie, observă lacrimile și tulburarea Minei (actul I), dramatismul situației este subliniat de o orchestrație expresivă.



Printre cele mai frumoase pagini ale operei se numără și *Largo-ul* orchestral de la începutul actului II, precedând scena din cavoul castelului, în care s-a retras Mina, copleșită de gânduri triste.

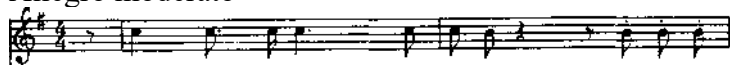
Acest *Largo* poate fi situat alături de capodoperele scriiturii dramatice a lui Verdi, ca scena coral de la mormîntul lui Carol Cvintul din *Don Carlos* sau ca introducerea orchestrală la scena judecății din *Aida*. Dar, sub raportul dramaturgiei, cel mai reușit este ultimul act al operei. Acțiunea se petrece pe o insulă izolată, unde trăiește schimnicul Aroldo. Coboară seara. Păstorii și țărani se întorc de la lucru. Cîntecele lor provoacă o chinuitoare tulburare în sufletul lui Aroldo. După o luminoasă pastorală vine o furtună. Prin mijloacele de expresie folosite de compozitor, această muzică de efect se apropie de scena.

196

'v

furtunii din *ffigoletto*. Furtuna aruncă pe țărm niște naufragiați: pe Mina și pe bătrînul ei tată care, ucigînd în duel pe seducătorul fiicei sale, este osîndit la exil. Naufragiații caută adăpost în chilia pustnicului. În ansamblul final, dramatismul situației își găsește dezlegare. Aceasta este, poate, cea mai frumoasă scenă din operă: în dialogul plin de durere al pribegilor, care se desfășoară la intrarea în chilia pustnicului, recitativul melodic al Minei este accentuat cu finețe de orchestră¹:

Allegro moderato



m

Pe ve ro pa

Ore mi- o

-r î p
per- do- na a
m

r r "r Pl
v ti^A A

fr

que - Sta dis- gra-zia-ta oue te se- fug -
don-na, gui

Vrm-----

--

|-----

			«*
J, T p 7 p V :	7 f V f -	r 1	



¹ „Tată sărman, iart-o pe nenorocita care te urmează, după ce a părăsit Jocu! unde fusese pedepsită”.

197

Este patetică fraza plină de indignare a lui [^]₀]ci₀ 1 •

Allegro

—

?

J3l_r



Nu stă mai prejos prin forța de expresie niq implorarea bătrînului pentru fiica lui și nici ansamblul final, cu armonii contemplative și senine și cu larga revărsare a m[^]ocjiei.

Premiera operei *Aroldo* a întîrziat pînă în to[^]mna anului 1857. Ea a avut loc la 16 august, la noul teatru din Rimini. în același an cu cîteva luni mai înainte (la 12 rt[^]ar[^]e 1857), pe scena teatrului *La Fenice* din Veneția, se repreze[^]te *Simon Boccanegra* (libretul de Piave după drama cu același nume

„Pleacă! Pleacă! Nn mă face să te blestem din nou"

198

a lui Gutierrez). Publicul primise cu răceală noua opera a lui Verdi Mulți socoteau că e prea sumbră și plină de recitative monotone In presă însă, *Simon Boccanegra* deșteptase ecouri de simpatie Se relevase noutatea unor melodii splendide și bogăția partiturii; se scrisese chiar că aceasta este cea mai inspirată creație a lui Verdi. Compozitorului însuși n plăcea *Simon Boccanegra*, deși considera că acuzația de monotonie e justă Totuși Verdi nu vedea cauza eșecului inițial al operei in defectele ei' fundamentale, ci în fixarea nereușita a distribuției. Doi ani mai tîrziu, cînd *Simon Boccanegra* a suferit un eșec la Milano, Vor di i-a scris lui Tito Ricordi că prevăzuse căderea operei: „Boccanegra fără Boccanegra! Să-i tai omului capul și ne urmă să te străduiesti să-l recunoști" (4 februarie 1859).

Mulți ani mai tîrziu Verdi a revenit la *Simon Boccanegra*, cum se întîmplase si cu *Macbeth*. Dar transformarea lui *Simon Boccanegra* a fost mult mai radicală. Verdi a făcut cea de-a doua versiune a lui *Simon Boccanegra* în 1881, adică la 10 ani după *Aida* si cu puțin timp înainte de a fi compus *Othello* In felul acesta,' opera pe care o caracterizăm pe baza celei de-a doua versiuni, îmbină trăsături din două perioade de creație diferite, foarte depărtate una de alta; de aceea ea poate t. raportată în egală măsură atit la perioada 1850— 18oU, cit si la ultimul deceniu al creației compozitorului.

Libretul operei, pentru noua ei versiune, a fost transformat de talentatul poet și compozitor Arrigo Boito El a îmbunătățit în mod esențial libretul șters și încurcat ca dramaturgie, întocmit de Piave, adăugind o serie de scene care explica desfășurarea acțiunii, adîncind și dezvoltînd caracterizările personajelor Verdi a introdus schimbări și mai importante in

partitura: unele dintre cele mai frumoase scene ale operei au fost scrise din nou; unele pasaje au fost eliminate. Orchestra a căpătat în cea de-a doua versiune o nouă expresivitate dramatică; s-a schimbat și caracterul declamației: recitativele au dobândit finețea psihologică a stilului matur al lui Verdi. Cu toate acestea, nici Verdi, nici Boito n-au izbutit să remedieze în întregime defectele inițiale de dramaturgie ale operei. Deși opera *Simon Boccanegra* transformată a fost bine primită, ea n-a devenit atât de populară ca alte opere, mai accesibile, ale lui Verdi.

În "Simon Boccanegra" a fost reprezentat în noua versiune, cu un succes Edouard de Reszke (Fiesco) și Tamagno (Gabriele Adorno).

199

Simon Boccanegra e un personaj istoric. În 1339, în toiul luptei dintre guelfi și ghibellini, masele populare răsculate — matrozii și meseriașii din Genova, — după ce au răsturnat puterea aristocrației, l-au ales pe Boccanegra ca primul doge pe viață al Genovei. Vrednic contemporan al lui Rienzi și al lui Petrarca, Boccanegra a devenit un cîrmuitor remarcabil, datorită voinței și inteligenței sale. A știut să atenueze pentru un timp discordiile dintre guelfi și ghibellini. Pe timpul guvernării lui Boccanegra, Genova a devenit foarte puternică.

În drama lui Gutierrez, ca și în opera lui Verdi, baza istorică susține o acțiune inventată de Gutierrez și de Verdi. Boccanegra e un corsar neînfricat, care a făcut republicii geno-veze un mare serviciu în lupta împotriva piraților africani; Boccanegra e ales doge; el vine în acest post după aristocratul Fiesco. Acesta este conținutul prologului operei, prolog în care se leagă și nodul dramei personale a lui Simon Boccanegra: moartea iubitei sale, Măria Fiesco, și jurămîntul bătrînului Fiesco de a se răzbuna pe seducătorul fiicei sale. Fiesco ar putea să-l ierte pe Boccanegra numai în cazul cînd acesta i-ar da-o pe fiica sa, fructul legăturii lui cu Măria Fiesco. Dar Boccanegra nu știe nimic de soarta fiicei sale și, cu toate eforturile, nu poate să dea de urma copilei care i-a fost răpită în mod misterios.

Cele trei acte ale operei sînt despărțite de prolog printr-o perioadă de 25 ani, Boccanegra își regăsește fiica dispărută, care poartă acum numele de Amelia Grimaldi. Ea a crescut în familia aristocratică Grimaldi, ostilă dogelui democrat, și se crede orfană. Fericirea tatălui care și-a regăsit fiica se complică printr-o serie de împrejurări; Paolo, un partizan al dogelui, pretinde mîna Ameliei; aceasta îl iubește însă pe un dușman al tatălui ei, pe Gabriele Adorno, care împreună cu bătrînul Fiesco, ascuns sub numele de părintele Andrea, ia parte la un complot împotriva dogelui. Respins de Amelia și neprimind din partea dogelui sprijin pentru realizarea pretențiilor sale, Paolo, ostil lui Boccanegra, face o încercare nereușită de răpire a fetei, pe care o salvează Gabriele. Se produce o ciocnire armată, care provoacă o nouă izbucnire a urii dintre guelfi și ghibellini. Apelurile pentru pace ale dogelui întîmpină un murmur ostil în popor. Instigați de trădătorul Paolo, genovezii cer război împotriva Veneției, rivala Genovei.

200

Actul II. Paolo își pune în gînd să-l suprimă pe Boccanegra. Pune otravă cu efect lent într-o cupă pregătită pentru doge. Dar, nefiind sigur că Boccanegra va bea cupa, el îl eliberează pe Gabriele, arestat pentru participarea la ciocnirea dintre guelfi și ghibellini. Paolo îl convinge pe tînăr că dogele este fericitul său rival care a sedus-o pe Amelia și că aceasta se află în palatul lui Boccanegra. Cu ajutorul lui Paolo, Gabriele pătrunde în secret în odăile dogelui pentru a-l ucide. Dar Amelia, aflînd de intenția iubitului ei, își salvează tatăl, împiedicîndu-l pe Gabriele să ajungă la dogele adormit. Aflînd că Amelia este fiica lui Boccanegra, Gabriele are muștrări de conștiință. Dogele îl iartă pe tînăr și-i dă mîna Ameliei. Evenimentele se apropie de un deznodămînt fericit. Dar cupa cu băutură otrăvită a fost băută și clipele lui Boccanegra sînt numărate.

De fapt deznodămîntul dramei s-a produs încă din actul II. În ultimul act, care constituie epilogul operei, Genova celebrează căsătoria Ameliei cu Gabriele. Din stradă se aud vocile poporului care-l salută pe doge. Acuzat de înaltă trădare, Paolo este dus la locul de execuție;

el îi spune lui Fiesco că Boccanegra a fost otrăvit. În fața dogelui care a și simțit apropierea morții apare Fiesco. Boccanegra se grăbește să-i destăinuie că și-a regăsit fiica dispărută. El moare după ce se împacă cu dușmanul său, după ce își ia rămas bun de la Amelia și transmite cîrmuirea Genovei lui Gabriele Adorno.

Defectul principal al libretului operei *Simon Boccanegra* constă în caracterul static, greoi, al unei acțiuni lipsite de contraste puternice și compensate doar în parte de dinamismul unor scene. Dramaturgia operei este greoaie și din cauza lipsei de acțiune din epilog. De altfel, de-a lungul întregii opere, multe evenimente importante sînt slab scoase în relief sau nu sînt arătate pe scenă, ascultătorul aflînd despre ele din dialoguri. Din povestirea lui Paolo aflăm despre dragostea nefericită a lui Boccanegra pentru Măria Fiesco (prologul); din povestirea lui Boccanegra (tot acolo) aflăm despre răpirea copilei. Tot în spatele scenei se produce și răpirea Ameliei de către niște oameni cumpărați de Paolo (actul I). Trădarea săvîrșită de Paolo, pentru care el este condamnat la moarte, nu iese la iveală decît din discuția lui cu Fiesco (actul III). Din prima variantă lipsea însă și o. scenă introdusă în chip fericit de Boito: monologul lui Paolo, care pune otravă în cupa dogelui

201

(începutul actului II), scenă fără care acțiunea era cu totul neclară.

Printre cele mai frumoase realizări ale versiunii a doua trebuie menționate minunata scenă din senat (finalul act. I), adăugată din inițiativa compozitorului, precum și scena-monolog din odaia de culcare a dogelui (actul II). În ambele scene se face cea mai bună caracterizare a lui Boccanegra.

Din cele spuse reiese limpede că libretul lui *Simon Boccanegra*, chiar după modificările introduse de Boito, care l-a îmbunătățit simțitor, era departe de idealurile lui Verdi în materie de dramaturgie. Cu toate acestea, lungimile și acțiunea încurcată nu l-au împiedecat pe Verdi să creeze în această operă o serie de tablouri muzicale splendide, să sculpteze impresionantul portret a lui Boccanegra.

Simon Boccanegra e o lucrare incontestabil importantă, deși inegală. Ea are multă muzică minunată. Elementul istoric și scenele de mare amploare cu participarea poporului se îmbină în *Simon Boccanegra* cu un psihologism aprofundat, nou pentru Verdi. Această operă, deși n-a fost scrisă pe un subiect shakespearian, constituie de fapt o continuare a operelor shakespeariene ale lui Verdi. Nu încapе îndoială că, fără munca îndelungată asupra lui *Lear*, Verdi n-ar fi putut crea un personaj atît de adîncit și de puternic ca acela al lui Boccanegra; de asemenea nu este întîmplător faptul că Verdi a revenit la *Simon Boccanegra* în preajma compunerii celei mai frumoase opere ale sale pe un subiect de Shakespeare, *Othello*.

Cîrmuitorul Boccanegra și poporul sînt principalele personaje ale operei. Boccanegra, care în prolog este un erou romantic copleșit de suferință, în senat — scena centrală a operei — se îmbogățește cu trăsături noi, active. În această scenă este splendid totul, începînd cu un efect, excelent realizat (cor cu gura închisă), care redă zgomotul mișcării în creștere a poporului, zgomot care se aude din stradă. Aici se simte mîna unui maestru ajuns la maturitate, autorul monumentalelor fresce *Don Carlos* și *Aida*. În această scenă construită pe mai multe planuri, Verdi diferențiază cu măiestrie masa poporului: partidele ostile — guelfii și ghibellini — sînt înzestrate cu caracterizări reliefate; Paolo cel perfid, Gabriele cel înflăcărat, Andrea (Fiesco) cel aspru, fiecare din ei are un limbaj aparte. Întregul ansamblu este dominat de personalitatea voluntară și nobilă a înțeleptului Boccanegra. Dogele citește poporului o scrisoare a lui Petrarca,

202

prin care acesta face apel la genovezi și venețieni să uite discordia care îi desparte, aducîndu-le aminte că sînt copiii aceleiași patrii. Italia. Episodul central al scenei este monologul patetic al lui Boccanegra, înflăcăratul lui apel la pace. Din acest monolog se dezvoltă un puternic ansamblu al poporului cu melodia luminoasă și fermecător de simplă a Ameliei, care

imploră pacea.

Poate că tot atât de importantă pentru caracterizarea lui Boccanegra este și scena cu monologul său din actul II. Boccanegra e singur în'odaia lui de culcare. E abătut din cauza tulburărilor populare; pe el îl mai întristează și gândul că Amelia îl iubește pe un dușman al său Gabriele Adorno. În această scenă, construită pe declamație cîntată, orchestra capătă o mare importanță. Frazele orchestrale expresive din prolog, care caracterizează suferința lui Boccanegra, despărțit de nefericita lui iubita, revin — oarecum schimbate — la începutul acestei scene:



Boccanegra își bea cupa otrăvită. Caracterul de tristă concentrare a monologului său este accentuat prin acompaniamentul delicat al orchestrei ".

¹ „Pîuă și apa de izvor e amară pentru gura celui ce guvernează".

203

Andante



T?.	Pe	fin	l'a	gu	del	fo	fe	am	ra	a	VI	br	i/e'
—	r -	c -	a	n -	e	a -	ab -	o					
		M		rt									
		-		e									
PP												PP	
--													

'-o



În ritmul măreț și grav al acestei muzici, chiar și în factura ei internațională, se poate sesiza ceva care o înrudește cu unele caractere din opera rusă, cu meditațiile lui Ruslan, ale lui Boris, ale lui Igor (nu este întâmplător faptul că critica de peste hotare a relevat apropierea dintre Boccanegra și Boris din opera lui Musorgski) ¹.

Gîndindu-se la fiica sa, Boccanegra adoarme. În orchestră se aude melodia senină și fantomatică a duetului dintre el și Amelia (din actul I, cînd Boccanegra recunoaște în ea pe fiica sa).

¹ *Godejroy V. „Simon Boccanegra” The Music Rewiew*, 1948, november, voi. IX. Nr. 4 pag. 252.

Se poate presupune că, în timp ce lucra la Cea de-a doua versiune a lui *Simon Boccanegra*, Verdi cunoștea opera lui Musorgski, deși nu dispunem de informații în această privință.

204

În această operă, Verdi recurge în repetate rînduri la asemenea reminiscențe orchestrale. Tema corului răscoalei (actul II) răsună în preludiul orchestral la actul III. Dar Verdi realizează unitatea caracterelor și prin alte mijloace. O atmosferă senină, lirică se simte mereu în jurul figurii feciorelnice a Ameliei, înce-pînd de la prima menționare a personajului (povestirea lui Boccanegra din prologul operei) și pînă la ultima ei apariție, în final Muzica legată de figura fiicei lui Boccanegra, atît de apropiată de figura Gildei, are multă grație, eleganță și înduioșătoare poezie. Așa este întreaga scenă din grădina Grimaldi (actul I), precedată de o introducere orchestrală cu caracter de nocturnă; așa sînt: arioso-u-l liric și contemplativ al Ameliei, duetul de dragoste dintre ea și Gabriele, precum și scena întîlnirii cu tatăl ei. În măreața scenă din senat, apariția Ameliei aduce de asemenea un suflu liric; implorarea păcii de către Amelia este una dintre cele mai fermecătoare trăsături din caracterizarea ei:

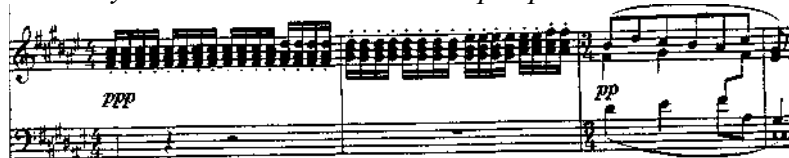
Andante

dotcissimo



Pa

Io sde-yio im-meu - so na-scon-di per pie-ta!



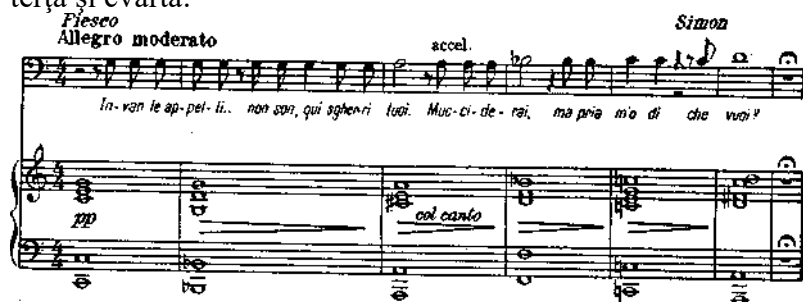
O atmosferă sumbră, tragică, fatală îl întovărășește pe Fiesco, asprul răzbunător care îmbină trăsăturile lui de Silva și ale lui Monterone. Prima caracterizare a lui Fiesco o constituie acordurile care însoțesc apariția lui în prolog:



¹ „Pace! Te implor, potolește-ți mînia!”.

205

Este interesant de relevat faptul că figura lui Fiesco este redată prin armonii „aspre” caracteristice, rezultând din folosirea originală a acordurilor de cvartă și sextă și a celor de terță și cvartă:



Ceea ce îl caracterizează cel mai bine pe Fiesco este scena-duet', ca și duetul din prolog dintre el și Boccanegra. Plină de forță este scena centrală din prolog: monologul tragic al lui Fiesco pe fondul exclamațiilor pline de durere ale corului de femei (jelirea Măriei care a murit) și al severului *Miserere* cântat la unison de bărbați.

Sînt extrem de interesante și multe trăsături din caracterizarea trădătorului Paolo. Atenția ne este atrasă de unele episoade declamatoare subtile: comentariile veninoase ale lui Paolo la scrisoarea lui Petrarca în scena de la senat, și monologul lui Paolo care pune otravă în cupa lui Ekxxanegra, monolog ce prevestește intonațiile pline de răutate ale lui Jago.

Mai puțin importantă este caracterizarea lui Gabriele Adorno, amoretul nobil tradițional.

În *Simon Boccanegra* mai există un „personaj” care capătă în muzica lui Verdi o caracterizare bogată în nuanțe. Acesta este marea. Dragostea compozitorului pentru Genova², pentru

¹ Fiesco apare în fața lui Boccanegra pentru a-i spune că a fost otrăvit și că va muri eurînd:

„Degeaba-i mai chemi pe străjeri, pe urmă poți să mă ucizi, dar mai întîi să mă ascuți!”.

² Genova este orașul preferat al lui Verdi, în care compozitorul stătea cu o deosebită plăcere timp îndelungat, iar de la mijlocul celui de-ai șaptelea deceniu al secolului XIX își petrecea. în mod regulat acolo lunile de iarnă. Pe Verdi, îl atrăgea nu numai clima minunată a orașului; Genova este patria lui Mazzini și a lui Garibaldi, în care acesta din urmă a pregătit glorioasa campanie de la 1860 cu cei 1000 de voluntari ai săi. Este știut faptul că Verdi a simpatizat cu căldură cauza lui Garibaldi. Se pare că, în acei ani, compozitorul a întreținut legături personale cu garibaldienii.

205

marea întinsă din fața ei, s-a oglindit în mod viu, după cum relevă pe bună dreptate D. Hussey', în muzica operei *Simon Boccanegra*. În această lucrare, marea se contopește cu starea psihologică a eroilor. Sonoritățile colorate redînd marea (preludiul la actul I) se armonizează cu chipul tinerei Amelia, care visează, în licăritul stelelor, pe țărmul mării. Cu totul alta este marea în ultimul act: înainte de a muri, Boccanegra evocă un trecut îndepărtat, cînd fusese corsar, prieten liber al mării. întinderile marine mai sînt zugrăvite și printr-o melodie care curge larg pe fondul desenului ostinat al acompaniamentului, un desen ales în chip fericit²:

Moderato

li ma - - re li ma - -

re!

qua - le in ri - mi - rar - to di

¹ D. Hussey. „Verdi”, op. cit., pag. 110.

² „Marea! Marea! Când o privesc, în mine reînvie amintirea gloriei, a faptelor mari, a luptelor vitejești! V

207

glo - rie di su - bli - mi ra - pi - men - ti mi suf - fac - cor ri -

cor - di!

Opera următoare a lui Verdi, ultima din perioada 1850— 1860, este *Bal mascat*. Libretul operei a fost întocmit de Antonio Somma pe baza piesei franceze *Gustav III* de Scribe. În cel deal patrulea deceniu al secolului trecut, pe acest subiect al dramaturgului francez scrisese o operă Auber. Soarta tragică a regelui Gustav III al Suediei, ucis la un bal costumat (1792), constituise nu numai tema operei lui Auber, căci pe același subiect a scris o operă și Mercadante.

În octombrie 1857, Somma a început să lucreze la libret. Ca de obicei, la această muncă a luat parte activă și compozitorul, urmărind ca libretistul să scoată cât mai mult în relief caracterele și situațiile dramatice. La sfârșitul anului, opera a fost terminată, urmînd să fie reprezentată pe scena teatrului *Sari Carlo* din Neapole. Premiera a trebuit însă să fie amînată din cauza complicațiilor cu cenzura, complicații bine cunoscute de Verdi. Știrea atentatului săvîrșit de Orsini la viața lui Napoleon III (14 ianuarie 1858) întărise vigilența cenzorilor. Cenzura a socotit inadmisibil subiectul operei — complot și asasinarea unui rege —, văzînd în el o periculoasă analogie cu evenimentele din Franța. Verdi a fost invitat să introducă în libret modificări care denaturau complet subiectul: să transplanteze acțiunea din

secolul XVIII în evul mediu, iar locul acțiunii din Suedia în Florența; personajul principal nu mai era un rege, ci un senior feudal; obiectul sentimentului lui urma să nu mai fie soția prietenului său, ci sora acestuia; pajul Oscar urma să fie transformat în tânăr ostaș. Scena balului mascat urma să fie eliminată pentru ca în libret să nu mai rămână nici o aluzie la asasinarea unui rege. Cu cele menționate de noi nu se epuizase nicidecum lista de pretenții absurde formulate de cenzură.

Indignat, compozitorul a refuzat să introducă aceste modificări care, după convingerea lui, ar fi dus în mod inevitabil la o denaturare a caracterelor, a situațiilor și, de altfel, a întregului colorit al vieții de la curte din galantul secol XVIII.

Reprezentarea operei a fost interzisă. Între compozitor și direcția teatrului a izbucnit o ceartă, în jurul căreia s-a făcut o largă publicitate. Directorul teatrului cerea ca Verdi să prelucreze opera sau să-i plătească despăgubiri. Verdi a refu/at să satisfacă pretențiile teatrului. S-a ajuns la un proces. Compozitorul a fost amenințat cu arestarea. Încăpăținarea lui Verdi stârnea admirația napolitanilor plini de însuflețire. Pe stradă el era întâmpinat cu strigăte: *uiua Verdi!* \ Pentru a evita o fierbere în popor, autoritățile au fost nevoite să cedeze: Verdi a fost autorizat să părăsească Neapole cu condiția să revină acolo în stagiunea următoare pentru reprezentarea operei *Simon Boc-canegra* pe scena teatrului *Sau Carlo*.

Datorită inițiativei energicului impresar al teatrului *Apollo* din Roma, peste un an, opera *Bal mascat* a fost totuși reprezentată pe scena aceluia teatru, dar, din păcate, cu unele modificări în li,bret. Cenzura ceruse în mod categoric ca locul acțiunii să fie strămutat de pe continentul european (!). Verdi și-a oprit alegerea asupra Americii de Nord din timpul dominației engleze. Din cauza aceasta, regele Gustav III a devenit guvernatorul englez al Bostonului, contele Richard Warwick (Riccardo); ucigașul regelui, contele Anckarstroem, a fost transformat în secretarul lui Riccardo, creolul Renato; cei doi complotiști purtători de titluri de noblețe au devenit Samuel și Tom, personaje cu o poziție socială nedefinită.

¹ Numele lui Verdi, care conținea inițialele regelui Victor Emanuel al Piemontului, servea de lozincă cifrată a unificării Italici (Viva V.E.R.D.I. — Vittorio Emmanuele re d'Italia, adică „Trăiască Victor Emanuel, regele Italiei”) pentru că lupta pentru unificarea țării reîncepuse în acei ani sub hegemonia Piemontului.

Premiera operei *Bal mascat* (17 februarie 1859)' s-a bucurat de un strălucit succes. Ea a cucerit curînd o largă popularitate. Totuși, trăinicia succesului operei *Bal mascat* n-a atins popularitatea operei *Rigoletto* și aceea a *Trauiatei*. Cauza succesului mai redus al acestei opere nu trebuie căutată nicidecum în lipsurile muzicii ei, care este într-adevăr excelentă, ci numai în defectele libretului, mutilat de cenzură. În primul rînd, operei i-a dăunat, desigur, „transplantarea” absurdă a subiectului lui Scribe pe pămîntul american. Atmosfera de galantă ușurință care a domnit în viața de la curțile europene în secolul XVIII și pentru care Verdi a găsit culori adecvate în muzica sa, nu se prea împacă cu viața din America de pe acea vreme. Nu este lipsit de părți slabe nici prototipul libretului *Gustau III* de Scribe (libretul făcut de Somma este o traducere aproape textuală a piesei dramaturgului francez). Ce-i drept Verdi socotea acest subiect „splendid”; pe compozitor îl atrăgeau, în primul rînd, calitățile lui scenice; dar el vedea și aspectele negative ale libretului: abundența convenționalismelor. „Nu mi-au plăcut niciodată, dar acum le găsesc insuportabile” ', spunea Verdi. Într-adevăr, subiectul lucrării *Bal mascat*, caracteristic pentru „opera mare”, este bogat în situații de efect: conflictul tragic din sufletul lui Riccardo, dintre dragostea pentru Amelia și sentimentul datoriei; gelozia, care transformă pe prietenul său credincios Renato într-un dușman înverșunat: fatalismul prezicerilor sinistre ale vrăjitoarei; un asasin mascat la bal; un deznodămînt melodramatic cu o răzbunare sîngeroasă și cu moartea unui erou nobil, care-și

iartă ucigașii, aceste situații se apropie de multe opere anterioare ale lui Verdi (*Emani, Rigoletto, Trubadurul, Vecerniile siciliene*).

Muzica operei *Bal mascat* n-are măreția caracterizărilor și nici profunzimea psihologică din *Simon Boccanegra*.

Prin caracterul dramaturgiei sale bazate pe contraste, prin vioiciunea și impetuoșitatea dezvoltării dramatice, *Bal mascat* se apropie cel mai mult de *Rigoletto*. Dar caracterele lui Scribe,

¹ În 1861, Verdi a revizuit opera pentru Paris. În noua variantă, lucrarea, care a avut inițial trei acte, are cinci acte. Ulterior, a devenit cea mai răspândită o a treia variantă, întocmită după primele două, în patru acte. Analiza operei, pe care o facem în lucrarea de față, se bazează pe această din urmă variantă.

² F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 102.

210

vii și verosimile, n-au totuși trăsăturile bine definite și reliefate ale caracterelor din piesa lui Hugo. Acest fapt s-a vădit în primul rând în caracterizarea personajului principal al operei, Riccardo. Se aseamănă oarecum prin frivolitatea și galanta lor eleganță ducele din *Rigoletto* cu Riccardo din *Bal mascat*. Dar, cu toate că Riccardo, prin diversitatea lui melodică, este mult mai bogat ca personaj, caracterizarea prezintă mai puțin unitate și o mai mică putere de convingere realistă. Nu este întâmplător faptul că printre paginile cele mai puțin reușite ale operei se^ situează ultima scenă din final: răpus de pumnalul lui Renato, care răzbună onoarea soției sale, Riccardo moare, iertându-și asasinul; acesta are muștrări de conștiință, pentru că își dă seama de faptul că bănuielile lui au fost neîntemeiate. Totuși, partea lui Riccardo cuprinde multe pagini de muzică fermecătoare și realistă prin dramatismul ei. Muzica lui Verdi ne face <â credem că acest răsfățat al soartei, cu dragostea lui pentru plăcerile ușoare ale vieții, cu umorul lui elegant (cvintetul din actul II), cu vitejia lui nepăsătoare (cîntecul pescarilor din același act), este capabil și de un lirism poetic înălțător, și de porniri nobile (scena și duetul dintre el și Amelia din actul III). Sînt întru totul realiste și caracterizările muzicale ale celorlalte personaje. Figurii fermecătoare și neprihănite a Ameliei, care iubește și suferă, îi revin paginile lirice cele mai frumoase ale operei. Cu mult adevăr se dezvăluie lumea ei sufletească în scena de la vrăjitoare (actul II). Amelia se duce la ea în speranța că își va putea regăsi liniștea sufletească. Această primă caracterizare a Ameliei este plină de o finețe psihologică nouă pentru creația lui Verdi. În intonațiile expresive și triste prin care Arnelia i se adresează lui Ulrica se poate simți o anumită asemănare cu o veche romanță rusească:

Allegro agitato e prestissimo

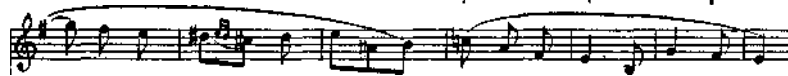
Pa - ce svei - ler - mi dal tet - to chi si fa -
Pa - ce. Sa uit ag vrea pe o - mul pe ca - re cu

211

- ta - le e de • si - a • to im - pe - ra!

Lui.

nu în - drăz - nesc, n-am drep - tul sâ-l iu - besc! Stă
- pîn.



---- che tu tuf - ti ii ciel ar - bi - tro po

---- c£...

---- pes - te loți e a - le - sul meu drag și iu - bit, iu - bit,
iu - bit.



Asemănarea cu romanța rusească se simte și în întorsăturile melodice ale ariei Ameliei (actul III). Singură, noaptea, într-un loc retras ea caută iarba uitării care, după cum i-a spus vrăjitoarea, o va scăpa de dragostea ei oprită pentru Riccardo. Scena întâlnirii se încheie cu duetul senin al celor doi îndrăgostiți.

Chipul tragic al lui Renato, care atinge o mare forță dramatică în prima scenă din actul IV (mai ales în aria răzbunării pe care o cântă în fața portretului lui Riccardo) nu introduce totuși nimic esențial nou în galeria eroilor verdieni.

Dar în caracterizarea pajului Oscar, făcută poate, sub influența operelor comice ale lui Auber, în vicleana lui eleganță (acest personaj anticipează umorul din *Falstaff*, ultima operă a lui Verdi), există ceva cu totul nou pentru compozitor conținând poate, elementul cel mai proaspăt și mai atrăgător din *Bal mascat*.

Însuși Verdi considera muzica lui Oscar drept o izbândă incontestabilă a sa.

Nepăsarea tinerească și risul ațîțător din cîntecele lui Oscar, precum și multe trăsături din caracterizarea lui Riccardo creează

212

contraste reușite, aducînd lumină în atmosfera de sumbră încordare a operei.

Portretul vrăjitoarei Ulrica, precum și toată scena ghicitului, începînd cu caracterul vrăjitoresc misterios al introducerii și terminînd cu ansamblul splendid care încheie scena, creează efecte teatrale.

În descîntecele lui Ulrica nu sînt greu de observat firele care o leagă de caracterizările vrăjitoarelor verdiene, prezicătoarele destinului lui Macbeth; totodată, coloritul sumbru și măreț al descîntecelor are ceva care prevestește patetismul fanatic al lui Ramfis din templul lui Fta (inclusiv asemănarea intonațiilor). Ulrica apare în operă o singură dată, dar motivul sinistru al destinului care se aude întîia oară în introducerea orchestrală a scenei ghicitului capătă o mare însemnătate în dramaturgia operei.

Andante sostenuto



Adesea apar numai contururi ritmice care ni-l reamintesc; el se aude din nou, în întregime, în scena tragică din actul IV, cînd Renato poruncește soției sale să tragă la sorț: de mîna cui îi este dat lui Riccardo să moară?

În caracterizarea conjurațiilor se poate vedea o dramatizare specifică a elementelor de gen ale operei *buffa*. Ca și Spara-fucille și Maddalena din *Rigoletto*, Samuel și Tom din *Bal mascat*, cu unisonurile lor ritmice înțepătoare, ne fac impresia unor măști din *opera buffa* italiană.

Printre izbînzile dramaturgiei operei *Bal mascat* se încadrează tema conjurațiilor, care capătă sensul unuia dintre cele mai importante leitmotive ale lucrării.

Această temă polifonică, întruchipînd, ca și motivul destinului, puterile întunericului care conduc soarta lui Riccardo, apare în toate momentele nodale ale operei.

Excelenta uvertură se bazează pe contrastul a două teme și pe dezvoltarea lor. Prima este tema cantabilă a dragostei lui Riccardo:

213

Allegro assai moderato



Cea de-a doua, este tema sumbră a conjurațiilor:



Uvertura trece într-o introducere, în care tema neliniștită a conjurațiilor se împletește cu sonoritățile idilice, luminoase, ale corului prietenilor care așteaptă să se trezească Riccardo. Legată polifonic de tema dragostei, ea precede prima apariție a lui Renato, care-l previne pe Riccardo asupra conjurației (actul I):

Allegro assai moderato



Această temă se aude amenințătoare și în corul conjurațiilor din scena întîlnirii nocturne dintre Riccardo și Amelia (actul

214

«

III) și, de asemenea, revine (în orchestră) în primul tablou din ultimul act, cînd Renato hotărăște să-l ucidă pe Riccardo.

Pentru zugrăvirea personajelor, caracterizate printr-o mare bogăție de culori vocale, Verdi recurge și la ajutorul timbrei orchestrale. Bucuria de a trăi și lipsa de griji a lui Oscar sînt subliniate prin timbrul scînteietor al piculinei, iar lirismul înduioșător din aria Ameliei (actul III), prin sonoritatea poetică a cornului englez. Tema conjurațiilor este accentuată prin sonoritățile sacadate ale coardelor cu surdine în registrul grav; adesea ea este colorată de timbrul, puțin înfundat, al fagotului.

Bogăția, expresivitatea și diversitatea melodiilor, precum și scriitura orchestrală subtilă se îmbină în *Bal mascat* cu claritatea dramatică a acțiunii, mai ales în excelentele scene de ansamblu, care ne atrag prin vioiciunea lor scenică și prin caracterul reliefat al personajelor. Trebuie să arătăm că Verdi acorda o mare atenție, încă din timpul cînd lucra la libret,

dezvăluirii — în scenele de ansamblu — a caracterelor personajelor. El lucra cu o deosebită atenție la ansamblul final din actul II. Acest cvintet splendid este unul din episoadele cele mai puternice ale operei. Verdi îi cerea libretistului să zugrăvească în această scenă nepăsarea lui Riccardo, care desconsideră prezicerea vrăjitoarei, uimirea lui Ulrica precum și teama conjurațiilor. Este splendid și cvartetul din actul III care este construit pe un contrast emoțional frapant și în care drama personală a Ameliei și a lui Renato, convins de infidelitatea soției sale, se dezvoltă pe fondul rîsetelor sarcastice ale conjurațiilor care își bat joc de plimbarea nocturnă a celor doi soți (situație asemănătoare cu aceea a cvartetului final din *Rigoletto*). Nu este inferioară, prin forța ei dramatică, nici scena din casa lui Renato (actul IV), cu remarcabilul ei cvintet final, în care starea sufletească tragică a lui Renato și a Ameliei este accentuată prin bucuria lipsită de griji a lui Oscar. Aici Verdi a rezolvat în chip strălucit problema îmbinării într-un ansamblu a două soprane (Amelia și Oscar), care nu-și pierd expresia individuală.

Folosirea pe scară largă a intonațiilor de cîntec și de dans imprimă o deosebită ușurință și vioiciune muzicii; corul din introducerea la actul I e un cîntec de leagăn; cîntecul lui Oscar (actul IV) e un vals; duetul final Riccardo-Amelia (din scena balului) se desfășoară în tempo de mazurcă. Cea mai fermecătoare pagină din caracterizarea muzicală a lui Riccardo este

romantica barcarolă a pescarilor (actul II). În muzica orchestrei, care însoțește apariția Ameliei la ghicitoare (același act), se aud ecourile unei romanțe țigănești.

Prin caracterul general al melodiilor accesibile și prin tipul dramaturgiei sale, *Bal mascat* se aseamănă, după cum am spus, cu *Rigoletto*. Dar prin perfecțiunea partiturii, această operă se apropie de *Aida*.

Nici în ceea ce privește conținutul, nici în ceea ce privește caracterul muzicii însăși, *Bal mascat* nu seamănă de loc cu opera precedentă *Simon Boccanegra*. Cu toate acestea, în ambele opere se simte într-o anumită măsură influența „operei mari”.

Bal mascat se apropie de *Simon Boccanegra* prin caracterul său istoric, prin scenele sale de masă desfășurate pe un plan larg, dar care se îmbină cu un psihologism mai adînc (mai ales dacă ne gîndim la *Boccanegra*). *Bal mascat* continuă, de fapt, linia operei romantice — *Emani* — *Rigoletto* —, deviind însă în direcția efectelor de teatru ale „operei mari” franceze.

După *Bal mascat*, în activitatea creatoare a lui Verdi, vine o întrerupere mai îndelungată. În anii următori, evenimentele politice situează muzica în viața lui Verdi pe ultimul plan. În Italia se încinge din nou lupta pentru eliberare națională și independență.

În cel de-al șaptelea deceniu al secolului XIX, în țară au izbucnit unele răscoale; multe din ele au fost organizate de maz-ziniști. Dar Mazzini care, după zdrobirea Republicii Romane, emigrase din nou, sprijinind din străinătate mișcarea revoluționară, n-a știut să organizeze o luptă revoluționară de masă. „El (Mazzini. — L.S.) uită, scria K- Marx, că ar fi trebuit să se adreseze țăranilor, părții asuprite timp de secole a Italiei, și, uitînd acest lucru, pregătește un nou sprijin pentru contrarevoluție. D-l Mazzini cunoaște numai orașele cu nobilimea lor liberală și cu „cetățenii lor luminați”¹. Tocmai lipsa de organizare a unei lupte revoluționare de masă a dus mișcarea de eliberare pe alt drum. Ministrul sardinian Cavour, care urmărea unificarea Italiei sub autoritatea monarhiei piemonteze, a încheiat, în iunie 1858, cu Napoleon III, un acord secret cu privire la un război comun împotriva Austriei. El căuta un aliat acolo unde, după cum a spus just Mazzini, „se puteau găsi arme împotriva Austriei și totodată împotriva revoluției”.

¹ K. Marx. „Către Josepli Weyderyer” (II sept. 1851). K. Marx și F. Engels. „Opere”, voi. XXV, pag. 112, (ediția rusă).

Războiul a izbucnit în aprilie 1859. La Busseto, care se afla în zona de dominație austriacă, au început zile de mare îngrijorare. Situația lui Verdi a devenit periculoasă, pentru că apropierea

lui de cercurile progresiste ale luptătorilor pentru independența Italiei era notorie. Verdi a fost nevoit să distrugă corespondența cu prietenii săi revoluționari; după ce a primit un avertisment anonim că-l amenință o percheziție, el a petrecut o noapte fără somn, alergând împreună cu Giuseppina și punând pe foc toate documentele „compromițătoare”.

Începutul fericit al războiului promitea o apropiată eliberare de sub jugul austriac. Trupele aliate înaintau cu succes. Luptau cu vitejie și detașamentele de voluntari de sub comanda lui Garibaldi. Victoriile din iunie (de la Magenta și de la Solferino) au determinat Toscana, Parma, Modena și Romagna să se ridice și ele. Autoritățile austriece au fugit. Verdi lua parte activă la viața socială. Împreună cu Barezzi, prietenul său apropiat, el a lansat o subscripție în folosul răniților și al orfanilor celor morți pentru eliberarea patriei. A achiziționat din fonduri proprii, prin garibaldieni, armament englez pentru organizarea unei gărzii naționale la Busseto. „Poporul trebuie să fie stăpîn la el acasă”¹, spunea Verdi.

Recunoscător și plin de încredere în Franța aliată, el îi scria contesei de Maffei că „îl va diviniza pe Napoleon III, astfel cum l-a divinizat pe Washington, ba chiar mai mult, dacă el își va îndeplini promisiunea”². Dezamăgirea a venit însă foarte repede: speriat de direcția revoluționară în care se angajase războiul, Napoleon III a intrat în tratative secrete cu Franz-Iosef. La 11 iulie, el a încheiat, la Villafranca, pace separată cu Austria, pace prin care Lombardia a fost eliberată de sub dominația Austriei, dar Veneția a rămas și mai departe sub stăpînirea austriacă.

Acordul rușinos de la Villafranca a stîrnit indignarea poporului italian. Garibaldi a renunțat la gradul de general în armata sardiniană și s-a retras în exil benevol pe insula Caprera.

Amărăciune și revoltă, reies dintr-o scrisoare adresată de Verdi Clarinei de Maffei: „Pacea a fost proclamată! Veneția îi rămîne .Austriei! Dar unde-i mult așteptata și mult promisa independența a Italiei? ... Parcă Veneția nu-i tot Italia? ... S-a vărsat degeaba atîta sînge! Sărmanii tineri înșelați în speranțele lor! Și

¹ G. Tigranov. „Othello”, op. cit., pag. 157. ² F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 111.

217

Garibaldi, care și-a sacrificat vechile lui convingeri în favoarea regelui și care încă nu și-a atins scopul” (14 iunie 1859).

Mișcarea revoluționară din Toscana, Parma și Modena a dus la răsturnarea guvernelor respective. Dar Piemontul a știut să profite de situația ce se crease. Liberalii moderați au devenit stăpîni pe mișcarea revoluționară și au făcut ca regiunile răsculate să se supună Regatului Sardiniei. Cavour „a hotărît să anexeze, bucată cu bucată, acele părți ale teritoriului italian pe care le poate cuceri sabia lui Garibaldi sau pe care răscoalele populare le pot rupe de la domnitorii lor de mai înainte” \ scria K. Marx.

Problema anexării ducatului de Parma (din care făcea parte Busseto) la Piemont se rezolvă prin plebiscit. Tovarăș activ de luptă al revoluționarilor luptători pentru eliberarea Italiei, Verdi își dă totuși votul pentru unificarea sub autoritatea unui monarh; împreună cu alți patru deputați din partea provinciei Busseto, el pleacă la Torino, la rege, cu un mandat referitor la anexare. E adînc convins că, sub conducerea Piemontului înfloritor și înaintat din punct de vedere economic, Italia va renaște. „Va veni, în sfîrșit, ziua cînd vom putea spune că aparținem unei mari și nobile națiuni”, scrie cu acest prilej compozitorul (5 septembrie 1859). În acest caz, Verdi a dat dovadă de inconsecvență, rezultată din caracterul limitat al concepției sale despre lume. A procedat ca și mulți dintre cei mai bunii contemporani ai săi. Pînă și Garibaldi, eroul mișcării de eliberare, a sacrificat în repetate rînduri interesele cauzei revoluției de dragul alianței cu monarhia sardiniană, văzînd în mod greșit în aceasta forța principală a unificării țării. În vara anului 1860, părăsind locul în care se retrăsese de bună voie, Garibaldi, cu 1000 de voluntari viteji, s-a grăbit să vină în ajutorul răscoalei țărănilor din Sicilia. La campania „celor 1000” au luat parte și voluntari ruși, printre care celebrul savant rus I. I. Mecinikov.

înapoiat în secret din exil, stînd ascuns la Genova, Mazzini a luat parte activă la pregătirea acțiunii revoluționare a lui Garibaldi. În august, „mia” lui Garibaldi a ajuns la 25.000 de răsculați. Garibaldi a repurtat o strălucită victorie asupra trupelor Bourbonilor napolitani. El a ocupat Neapole, fiind aclamat de popor. N-a putut însă desăvîrși unificarea țării pe cale revoluționară, pentru că republicanii n-au vrut să atragă în

¹ K- Marx „Știri interesante din Sicilia”. K. Alarx și F. Engels. Opere voi. XII, partea a 2-a, pag. 95 (ed. rusă).

218

luptă mase largi țărănești și n-a condus mișcarea acestor mase împotriva marilor proprietari funciari. La cererea lui Cavour, Garibaldi a lăsat trupele sardiniene să intre în Neapole și a renunțat de bună voie la puterile dictatoriale. În vederea unificării Italiei, el a transmis lui Victor Emanuel autoritatea asupra sudului. Sub o puternică presiune din partea guvernului pie-montez, Italia de sud s-a alipit la Regatul Sardiniei. (21 octombrie 1860), iar Garibaldi a fost invitat de guvernul „recunoscător” să se întoarcă pe insula Caprera.

La sfîrșitul anului 1860, a luat ființă primul parlament¹; național al Italiei unificate. Verdi a fost ales membru în consiliul | parlamentului și deputat din partea provinciei Busseto. La I început, el își retrăsese cu hotărîre candidatura, dar, pe urmă, cedase rugămintelor stăruitoare ale lui Cavour, care-i scrisese că „numele glorios al lui Verdi va aduce foleaze Italiei” \ Verdi era vrăjit de această personalitate care ieșea din comun. Nu încapă îndoială că îl idealiza pe șiretul ministru sardinian și nu observa tendințele de cotropire ale politicii lui. El aprecia în Cavour un luptător activ pentru unificarea și întărirea economică a țării. Deși Verdi susținea că nu simte vocație pentru activitatea obștească, totuși, o dată devenit membru al parlamentului, și-a luat în serios atribuțiile. A elaborat un proiect de reorganizare a instituțiilor muzicale din Italia, proiect pe care l-a discutat cu Cavour. După părerea lui Verdi, conservatoarele de muzică ale orașelor trebuie să fie administrate de stat și să aibă o legătură permanentă cu teatrele, pentru ca muzicienii talentați să poată fi educați pe cheltuiala statului. Poporul urma să aleagă prin vot deschis pe cei mai buni cîntăreți și instrumentiști. „Dacă ar fi trăit Cavour, spunea mai tîrziu Verdi, planul ar fi putut fi realizat. Cu alți miniștri acest lucru era cu neputință” (15 martie 1876). După moartea lui Cavour (iunie 1861), Verdi a renunțat la activitatea sa parlamentară. Nehotărîrea miniștrilor italieni, ciorovăielile și discordiile meschine din parlament îi repugnau compozitorului, care fusese atras în special de clocotitoarea energie a lui Cavour. „Ce fac ei în parlament? îi scria Verdi unui prieten al său, scriitorul-patriot Opprandino Arrivabene. Văd că ei nu fac decît să se certe mereu și că-și pierd timpul degeaba” (20 iulie 1862). Verdi a mai rămas cîțiva ani membru al parlamentului; abia în 1865, cu prilejul noilor alegeri, a izbutit să scape de mandatul său de deputat.

¹ F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 114.

219

XIV

„PUTEREA DESTINULUI” — „DON CARLOS”

În 1861, Verdi a început să lucreze la o operă nouă, *Puterea destinului*, pe care o scria pentru Rusia. Propunerea respectivă din partea Direcției teatrelor imperiale din Petersburg îi fusese transmisă de celebrul tenor Tamberlik, care cînta în acea perioadă în Rusia.

Amatorii ruși de teatru muzical cunoșteau bine opera italiană, începînd din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX, de cînd o trupă italiană venea în fiecare an în Rusia. La Moscova și la Petersburg cîntau cu un succes imens Rubini, Tam-burini, Frezzolini, Grisi, Mărio și alți artiști italieni vestiți.

Operele lui Verdi erau cunoscute în Rusia din 1845, cînd se cîntase pentru prima oară pe scena rusă *Lombarzii*. Muzica lui Verdi găsisese numeroși admiratori înflăcărați. Dar, în anii 1860—1880, pe cînd în Rusia se dădea o luptă încordată pentru o cultură națională, pentru o artă

muzicală rusă, gândirea muzicală rusă progresistă critica adesea cu vehemență opera italiană, inclusiv lucrările lui Verdi. Eminentii reprezentanți ai gândirii muzicale ruse — Serov, Stasov, Ceaikovski — se ridicau împotriva „italofiliei” și „italomaniei” răspândite în sînul publicului rus.

Pe muzicienii ruși îi revolta atitudinea inadmisibilă a Direcției teatrelor imperiale față de opera rusă. Direcția teatrelor reprezenta în silă operele compozitorilor ruși. Pentru montările respective se alocu fonduri extrem de reduse. Muzica suferea amputări nejustificate și neartistice. Este semnificativ faptul că, de exemplu, o comisie specială de pe lîngă teatru a respins în două rînduri *Boris Godunov*, care a fost reprezentat numai la insistențele influentei artiste I. F. Platonova; cu prilejul repre-

220

zentării operei, regia a făcut unciie prescurtări care au denaturat intențiile autorului.

Timp de cîțiva ani, Ceaikovski a scris în foiletoanele sale muzicale despre situația operei ruse. „În recenziile mele, spune el într-un articol, mi-am revărsat indignarea, văzînd rușinoasa umilință la care este supusă opera rusă la Moscova, în așa-numita inimă a Rusiei; am biciuit administrația teatrală pentru indulgența și slugărnicia ei față de signor Merelli (acest personaj, menționat de noi mai sus, era în acea perioadă impresarul Operei italiene din Moscova. — L.S.), în timp ce artiștii ruși stăruie în zadar să fie primiți în serviciul statului sau, în cazul cînd sînt primiți și se bucură chiar de simpatie din partea publicului, primesc o retribuție neînsemnată sau, din motive de economii, sînt excluși cu totul din trupă [...] Dar parcă filipicele mele, pline de săgețile otrăvite ale ironiei, ale mîniei și ale indignării, au fost auzite de cineva? [...] Parcă impresarul Operei italiene nu dispune, ca și înainte, fără nici un control, de toate fondurile unui teatru de stat, ademenind toți banii și tot timpul publicului moscovit, încît nici baletul, nici opera rusă, nici măcar Societatea muzicală rusă nu găsesc o seară pe care s-o poată ocupa, fiind sigure că d-lui Merelli sau aceluia care îi ia locul nu le vine ideea să fixeze un spectacol în beneficiul imaginar al unuia din artiștii lor sau vreun spectacol extraordinar în afara abonamentului? Nu știi pe cine să acuzi mai mult de această uimitoare exploatare de către impresarul italian a lipsei de dezvoltare muzicală a locuitorilor Moscovei, exploatare care tinde spre umilirea — vrednică de regret și prin nimic reparabilă — a artei ruse și a artiștilor ruși; pe impresarul italian și pe complicea lui — Direcția teatrelor — sau publicul, care-și poartă cu atîta plăcere jugul și care, primăvara, se grăbește să fugă pe Dimitrovka pentru abonamente?”¹.

Serov a scris în repetate rînduri despre atitudinea nesperioasă a melomanilor față de operă, melomani care nu căutau în aceasta un conținut dramatic, ci numai arii frumoase ce puteau fi ascultate în interpretarea unor cîntăreți celebri: „La noi se ascultă, de pildă, *Un ballo in maschera* (*Bal mascat*) de Verdi. Ce-i pasă publicului de piesă, de intrigă, de caractere? Toată lumea așteaptă s o l o - ui lui Tamberlik din cvintet, aria lui Fioretti și, ceea

¹ P. I. Ceaikovski. „Explicație cu cititorul”. Articole de critică muzicală. Moscova, 1953, pag. 159—160.

221

ce e cel mai important, aria lui Graziani cîntată în fața portretului”¹.

Din suscitările păreri ale lui Ceaikovski și Serov se vede limpede că, pe vremea aceea, preponderența operei italiene în Rusia constituia o piedică în calea dezvoltării operei ruse: „italomania” acelei părți din public pentru care muzica era o „distracție plăcută, o delectare* ușoară a auzului” împiedica înrădăcinarea în masele largi a idealurilor artistice formulate de gândirea muzicală rusă progresistă. De aceea, în epoca de care ne ocupăm, lupta împotriva „italomaniei” era lupta pentru o artă rusă originală și avea o însemnătate socială progresistă. În această luptă mai era importantă și deosebirea dintre căile urmate de opera rusă și de opera italiană. Ne putem convinge ușor de această deosebire, comparînd orientarea generală a creației lui Verdi cu tendințele de bază ale artei ruse.

Atît Verdi, cît și compozitorii ruși, tinzînd spre democratizarea genului, recurgeau în limbajul lor muzical la izvoarele cîntecului popular național. Dar compozitorii ruși, sprijinindu-se pe modele ale creației populare ruse, le dădeau o dezvoltare largă și multilaterală. Ei sorbeau din trăsăturile caracteristice ale cîntecului popular rus noi mijloace de expresie. Este cu totul de înțeles că tratarea materialului tematic, săracă în dezvoltare armonică și polifonică, lucru întîlnit și în operele de tinerețe ale lui Verdi (scrise, după cum se știe, cîte două și chiar cîte trei pe an), nu-i putea satisface.

Vom mai aminti de asemenea că în anii 1860—1870, în perioada de constituire a „noii școli ruse”, exista părerea greșită că n-ar fi cu adevărat populare decît cîntecele țărănești, rămase intacte, spre deosebire de cîntecele „pseudopopulare” de la orașe. De aceea, Verdi, care se sprijinea în creația sa în primul rînd pe muzica populară din viața de toate zilele, se alegea în repetate rînduri cu reproșuri din partea muzicienilor ruși pentru faptul că gustul lui nu alege, că melodiile lui sînt banale și că au un caracter de „flașnetarism”.

Între tînărul Verdi și compozitorii ruși mai erau divergențe esențiale și în ceea ce privește concepția despre operă ca gen dramatic. Încă de la începutul celui de-al șaselea deceniu al secolului XIX, Serov a întrevăzut cu clarviziunea unui mare

¹ A. N. Serov. „Destinele operei în Rusia”. Articole alese, voi. I, pag. 347.

222

artist, noile căi pe care urma să se angajeze opera și pe care compozitorii ruși le trasau cu îndrăzneală.

„Astăzi, lumea nu-și mai aduce aminte decît cu zîmbet, de confidenți și confidente, de lungile tirade și povestiri, de monoloage plictisitoare, scria Serov. Pe de altă parte, ne-am săturat de veșnicele pumnale și otrăviri, de veșnicele antiteze și contraste, în sfîrșit, a devenit dezgustătoare veșnica exagerare și artificialitate a situațiilor dramatice (...). Dar dacă în domeniul dramei unele lucruri s-au uitat, iar de altele ne-am săturat, de ce oare opera, eliberată întrucîtva de pseudoclasicism (astăzi nu se mai dau decît rareori operele „mari” de altădată), trebuie să mai rămînă vreme îndelungată în cadrul unei melodrame respingătoare. De ce oare publicului care frecventează teatrele de operă i se servesc niște efecte care nu îndrăznesc să fie arătate pe scenă, într-o dramă care nu este muzicală? ... De ce oare se consideră imposibil să se introducă în operă acea domnie a adevărului și a simplității poetice care se înrădăcinează încetul cu încetul în roman și pe scena dramatică? ... Această revenire la simplitate este necesară, această reacție se simte în spiritul vremii și, prin urmare, se va produce neapărat”¹.

Dramaturgia din operele de tinerețe ale lui Verdi, cu contrastele lor împinse la extrem, cu emoțiile lor exagerate și cu situațiile lor excepționale, este, de fapt, foarte departe de idealurile compozitorilor de operă ruși. În aceea perioadă de creație a lui Verdi, înseși principiile dramaturgiei operei lui despre concepția realismului în arta operei diferă de principiile și concepția respectivă a compozitorilor ruși. Verdi caută caractere neobișnuite și pasiuni puternice; caută să găsească o expresie veridică în muzică tocmai pentru caractere, emoții și situații neobișnuite, în centrul atenției compozitorilor ruși se află însă altceva.

„Pe compozitorii ruși îi interesează nu atît intrigile dramatice și aventurile ca scop în sine, nu atît oamenii, conflictele dintre ei și pasiunile lor, cît însăși viața, cu totul independentă de culoarea în care se lasă înțeleasă. Pe fondul vieții, oamenii seamănă cu relieful de pe o întindere masivă care îi evidențiază parcă, după cum lumea emoțională interioară scoate în evidență aspectul vizibil al omului”². În aceste cuvinte ale lui B. V. Asafiev sînt definite cu mare precizie principiile mai importante

¹ A. N. Serov. „Spontini și muzica lui”, op. cit., pag. 387.

² B. V. Asafiev (Igor Glebov). „Studii simfonice”. Petrograd, 1922, pag.59.

223

¹¹¹ materie de dramaturgie ale operei ruse. „Însăși viața”, chiar ^ fără interes scenic exterior,

iată ce-i atrage în primul rând P^e compozitorii ruși. De aici provine simplitatea realistă, nobilă, ^a operei clasice ruse. De aici provine profunzimea adevărului ^{ls}Wic, care seamănă atât de puțin cu realismul convențional ?" operei *seria* italiene și, de altfel, cu acela al „operei mari” %iceze.

. Nu o dată Verdi s-a lăsat ispitit de efecte teatrale substi-^Und adesea dezvăluirii psihicului omenesc, spre care năzuia J[^]reu, situații melodramatice și îngrămădiri de intrigi scenice |^omplicate; el s-a eliberat cu greutate, treptat, în decursul înde-[^]îgatului său drum creator, de povara exagerărilor romantice.

[^]i de mirare că muzicienii ruși progresiști, apărându-și principiile estetice, luptând pentru originalitatea operei ruse, critica P^aHile- slabe ale dramaturgiei verdiene. Trebuie să arătăm că Sutea polemică ce se iscase în jurul operei italiene împie-i ^{1C}a adesea critica rusă să aprecieze după merit operele lui ^efdi.

Muzica acestui compozitor a suferit în repetate rânduri ^aHcui vehemente din partea lui V. V. Stasov, propagandist pa-p[^]nat al noii școli .ruse, un om care înclina spre aprecieri , reme. Operele verdiene din perioada 1850—1860 erau sub-pP[^]eciate și de P. I. Ceaikovski. De altfel, nici Serov, nici

^e*aikovski, nici Laroș n-au negat talentul imens al lui Verdi p .nici forța artistică a celor mai frumoase lucrări ale sale. ^rntre altele, Ceaikovski a apreciat în mod deosebit operele l[^]ii ale lui Verdi, *Aida* și *Othello*. Arătându-se. „dușman înve-^of^t al operei italiene, ca antrepriză care căuta prin toate ^{'''}•îloacele să înăbușe opera rusă”, Ceaikovski urmărea cu ,.%ție ceea ce creau compozitorii, nu numai în patria sa, ci n./dincolo de hotarele ei: el a salutat cu căldură *Carmen* de A¹⁷M, el a fost primul care a atras atenția societății ruse asupra l *ei* de Verdi. Comentînd în presă spectacolele operei italiene, [^]Mnd reînnoirea și îmbogățirea repertoriului ei, care nu ieșea l *h* cercul limitat al operei de care toată lumea s-a săturat. ? . Anult" recomanda să se reprezinte, pe scena operei italiene, '!.<3. Aceasta s-a împlătit în 1873, adică la un an de la apa-ⁿK ei. ^V .

. Creația lui Verdi, care provocase în decursul unui șir de ',ⁿⁱ controverse aprinse în rîndurile muzicienilor ruși, s-a bucurat p \> apreciere precisă și justă în articolul lui Serov despre ["] ^*rea destinului*: „De peste zece ani, păreri despre Verdi,

224

ca în general despre eroii muzicii care se situează pe primul plan într-o anumită epocă și într-o anumită sferă, sînt foarte împărțite. «Acesta e un bufon la modă, o paiață, un furnizor de banalități muzicale pentru satisfacerea unor cîntereți cu studiile neterminate, precum și a unui public cu gustul pervertit», astfel exclamă cu indignare adepții așa-numitei muzici serioase, c l a s i c e (?), admiratorii concertelor lui Bach și ai cvartetelor lui Mendelssohn.

„Acesta e un liric inspirat, un dramaturg pasionat, acesta e un melodist plin de inimitabil farmec, acesta e un mare artist, care de la primele sunete îți cucerește inima, acesta e un glas puternic care merge de la suflet la suflet și, în zilele noastre, expresia supremă a celei mai bune muzici, adică a muzicii italiene — astfel exclamă cu entuziasm melomanii și adepții italianismului al căror nume este «legiune» în fiecare cerc instruit (...).

„Va veni timpul cînd ostașii partidelor ce se dușmănesc își vor mai potoli zelul și în privința lui Giuseppe Verdi. Părerea «lăudătorilor» și entuziasmul ditirambic se vor modera atunci cînd toată lumea își va da seama mai limpede de multe lipsuri radicale din creația lui Verdi, dintre care unele sînt lipsuri comune tuturor compozitorilor de operă italieni, în timp ce altele depind de caracterul individual al muzicii verdiene și de «idealurile» ei.

„Pe de altă parte, «clasicii» vor trebui să înțeleagă și ei că succesul imens, universal al unui autor nu poate exista niciodată fără o cauză esențială, care rezidă în înseși lucrările acelui autor, că nu poți cuceri masele publicului de tot felul fără o profundă calitate interioară, fără un mare talent care se apropie de genialitate ... Ca orice talent viguros, Verdi oglindește

naționalitatea și epoca sa. El este o floare a pământului său. El este vocea Italiei contemporane ... a Italiei a cărei conștiință s-a trezit, a Italiei bîntuite de furtuni politice, a Italiei curajoase și înflăcărate pînă la frenezie. Se înțelege că un artist menit să fie un exponent al unei astfel de epoci a poporului său trebuie să posede o gândire muzicală puternică și energică. Uneori această energie se manifestă printr-o mișcare ritmică aspră, chiar în detrimentul calităților melodice propriu-zise; uneori — prin exclamații violente,

lî — Giuseppe Verdi

225

pe sunetele cele mai înalte ale vocilor bărbătești sau femeiești, în detrimentul păstrării acestora; alteori — prin masivitatea și pregnanța forțelor orchestrale, care devin exagerate și asurzitoare" ¹.

Puterea destinului (premiera a avut loc la Petersburg, la 10 noiembrie 1862), spre deosebire de celelalte opere ale lui Verdi, s-a bucurat de un succes moderat în Rusia. Critica a fost severă cu ea². Ce-i drept, publicul a întâmpinat pe compozitorul său iubit cu ovații. Verdi a rămas mulțumit de șederea sa în Rusia și a păstrat impresii frumoase despre cordialitatea rusească. Dar *Puterea destinului*, deși această operă a fost scrisă anume pentru Rusia, nu s-a mai menținut în repertoriul teatrelor rusești. În ceea ce privește călduroasa primire făcută compozitorului în Rusia, ea se datorește nu atît calităților noii lui opere, cît marii popularități a numelui lui.

Într-adevăr, *Puterea destinului* nu este una dintre cele mai frumoase realizări ale lui Verdi. Subiectul operei a fost luat din drama spaniolă *Don Alvar* sau *Puterea destinului*. Autorul ei este Don Angel Perez Saavedra, duce de Rivas, șeful școlii romantice spaniole, poet și om de stat, care a petrecut mulți ani în emigrație din cauza convingerilor sale politice „suspecte”. Piesa lui, care denunță asuprirea de către spanioli a popoarelor din America de Sud, fiind reprezentată în Spania în 1835, s-a bucurat de o caldă primire.

Drama romantică spaniolă, atît de apropiată — prin orientările ei — de teatrul lui Hugo, nu-l atrăgea pentru prima oară pe Verdi. După cum am spus, pe subiectele a două drame de Gutierrez au fost scrise operele *Trubadurul* și *Simon Bocca-negra*. Coloritul sumbru, caracteristic pentru literatura romantică spaniolă, predomină și în *Puterea destinului*. De altfel, d& Rivas a înflorit „canavaua” sîngeroasei sale drame cu o serie de scene vii din viața poporului. Din păcate, în libretul scris de Piave, aceste elemente realiste sînt atenuate, reduse la niște episoade întîmplătoare subordonate, nelegate în mod organic de* dramă. În ceea ce privește însă linia principală a subiectului, ea este lipsită de contraste: puterea fatalității o urmărește pe-eroină, pe iubitul, pe tatăl și pe fratele ei. O atmosferă fatală

¹ A. N. Serov. „Verdi și noua lui operă”, op. cit., pag. 1441—1442.

² Nesatisfăcut de prima versiune a operei, Verdi a revenit la ea **peste-șapte ani**. *Puterea destinului* a fost reprezentată cu succes la Milano, **în 1869-**

226

domnește în operă din primul act și pînă la deznodămîntul final, în care mor toți eroii.

Acțiunea se petrece la Sevilla, în secolul XVIII. Alvar, fiul regelui incașilor, ultimul vlăstar al unei străvechi familii, urmărit pentru lupta pe care o duce împotriva prigonitorilor spanioli, iubește pe fiica unui demnitar spaniol, Leonora, care se hotărăște să fugă cu el, părăsind casa părintească. Dar încercarea ei de fugă este descoperită. Apărîndu-se de slugile care-l atacă, Alvar rănește mortal, fără voia lui, pe tatăl Leonorei, care, murind, își blestemă fiica. Fratele Leonorei, don Carlos, jură să răzbune pierderea tatălui său prin moartea lui Alvar și a surorii sale. Ca să scape de răzbunarea fratelui ei, Leonora pribegeste, travestită în pelerin, și își găsește adăpost într-o mănăstire, în care trăiește ca schimnic.

Don Carlos și Alvar, ambii travestiți și sub nume de împrumut, se întîlnesc într-o tabără militară italiană în timpul unui război, la care Alvar ia parte ca voluntar. Fiind convinși că Leonora a murit, Alvar își caută moartea în fapte vitejești. Îi salvează viața» lui don Carlos și

amîndoi își jură veșnică prietenie. Cînd însă o întîmplare îi dezvăluie lui don Carlos adevăratul nume al lui Alvar, el îl provoacă la duel. Alvar îl rănește grav pe don Carlos. În căutarea uitării, Alvar se retrage la mănăstire (aceeași în care trăiește ascunsă Leonora). Dar don Carlos nu renunță la răzbunare. îl regăsește pe Alvar. Cu toată rezistența lui, don Carlos obține prin insulte un nou duel. Ei se bat lîngă peștera schimnicului Leonora, pe care soarta o face să fie martoră nu numai la moartea tatălui, ci și la aceea a fratelui, uciși de mîna iubitului ei. Înainte de a muri, don Carlos o rănește mortal pe Leonara care se apleacă spre el. Desperat, Alvar se aruncă într-o prăpastie (în cea de-a doua versiune a operei, Alvar rămîne în viață). Coloritul sumbru al operei este atenuat doar de unele pete luminoase: scene de gen, cu caracter comic, introduse în operă (scena din tavernă, actul II; scena din tabăra militară, actul III; scena din curtea mănăstirii, actul IV); dar, după cum am spus mai sus, nefiind legate în mod organic de dramă, ele creează un contrast pur exterior. Monotonia unui libret supraîncărcat de orori, care a dus la o dramaturgie palidă, a trebuit să aibă repercusiuni și asupra muzicii operei. *Puterea destinului* e mai slabă decît operele anterioare ale autorului ei. Ea are însă multe melodii superbe;

227

materialul tematic principal este aproape întotdeauna la Verdi expresiv și bogat. Impresionanta temă a destinului, sumbră și neliniștită, este nedespărțită de-a lungul întregii opere de Alvar și Leonora, urmăriți de fatalitate:

Allegro agitato Presto



Ne atrag prin farmecul lor melodic scenele legate de chinurile sufletești ale lui Alvar și ale Leonorei. Printre cele mai frumoase pagini ale operei se numără scena din fața mănăstirii la care vine să-și caute adăpost Leonora, urmărită de amintirea tatălui ei ucis. Unul din cele mai izbutite episoade lirice ale operei este romanța lui Alvar cu melodia ei cantabilă și simplă (începutul actului III) ¹:

Andante sostenuto



¹ „O, tu, care, neprihănită, sălășluiești în ceruri, printre îngeri”

228



Noaptea, singur în tabăra militară, Alvar evocă triste amintiri. Într-un expresiv solo

instrumental (clarinet) se aude tema dragostei lui Alvar, plină de poezie.

Cu o mare putere de convingere este scris și terțetul con-clusiv al finalului (anume compus pentru cea de-a doua versiune), în care luminozitatea melodică și expresivitatea declamatoare se îmbină cu culori armonice subtile.

Deși muzica legată de personajele principale are o mai mare forță emoțională, caracterele lor sînt slab reliefate. Verdi n-a creat aici portrete individuale vii. Ca și în operele de tinerețe ale lui Verdi, eroii din *Puterea destinului* sînt interpretați mai curînd ca exponenți ai unor anumite emoții: figura elegiacă a Leonorei este o întruchipare a suferinței, iar a lui don Carlos — aceea a unei necruțătoare răzbunări.

Este mai bine zugrăvit caracterul lui Alvar, care seamănă, mai ales în episoadele lirice, cu acela al lui Manrico din *Trubadurul*.

Dintre incontestabilele realizări ale operei fac parte episoadele care reprezintă scene din viața de toate zilele, precum și multe elemente ce caracterizează unele personaje secundare.

Celebrul cor *Rataplan*, care prin optimismul și accesibilitatea sa și-a cucerit o largă popularitate în Italia, nu adaugă totuși nimic esențial nou la creația lui Verdi. Dar în unele scene comice și, mai ales, în caracterizarea lui fra Melitone cel gras, care mormăie mereu, Verdi se servește de noi procedee dramatico- muzicale.

El găsește aici culori pline de sevă, care zugrăvesc viața, vioiciunea realistă a intonațiilor verbale, armonii îndrăznețe și neașteptate, care subliniază comicul unor situații.

Cînd fra Melitone este obligat să dea cerșetorilor obolul mănăstirii, el o face în silă. Cînd aude însă laudele pe care

229

săracii le adresează darnicului fra Raïael (Alvar), el își iese din fire și începe să înjure¹:

Allegro brillante

Pez - zeu - ti piu âi Laz - za - ro, sac - chi di pra - vi -

- ta... via, via bric-ce-ni al dia • vo - lo to - glie-te vi di

Portretul lui fra Melitone e ceva nou la Verdi, aici nu mai avem de-a face cu rîsul sumbru al unor personaje-măști, al conjurațiilor din *Bal mascat*, nici cu zîmbetele elegante și pline de nepăsare ale lui Oscar, ci cu umorul puțin cam grosolan, realist și succulent al poporului. Fra Melitone este un personaj — întruchipat într-un fel nou — al *operei bufă* italiene, predecesorul cel mai apropiat al lui Falstaff.

În *Puterea destinului* s-au manifestat, poate, cu cea mai mare claritate, lipsurile de dramaturgie proprii unei serii de opere ale lui Verdi din acea perioadă. Acesta este unul dintre cele mai caracteristice modele de „romantism al ororilor” în arta operei. Hipertrofia extraordinarului, împinsă la extrem în subiectul acestei opere, a dus în mod inevitabil la monotonie dramaturgică, monotonie compensată în parte numai prin bogăția melodică a operei. *

¹ „Cerșetori mai răi decît Lazăr, calici nerușinați, afară, afară de aici, nemernicilor, duceți-vă dracului”!

La începutul perioadei 1860—1870, mai ales cu prilejul reprezentării operei *Puterea destinului*, Verdi a făcut câteva călătorii. A fost de două ori în Rusia: în ianuarie 1862, când premiera n-a putut să aibă loc din cauza bolii unuia dintre cîntă-reți, și în toamna aceluiași an. Primăvara anului următor, Verdi a petrecut-o la Londra în calitate de reprezentant muzical al Italiei la expoziția universală din Londra, pentru care a compus cantata *Inno delle nazioni* (*Imnul națiunilor*). Textul cantatei a fost scris de Arrigo Boito. Această cantată, cu caracterul ei oficial solemn, nu este o realizare a lui Verdi în domeniul creației. Nici măcar compozitorul n-a apreciat-o prea mult.

În anul următor, pentru reprezentarea *Puterii destinului* la Madrid (11 ianuarie 1863), Verdi a întreprins prima sa călătorie în Spania. De la Madrid, împreună cu Giuseppina, care-l însoțea întotdeauna, a plecat într-o călătorie prin Andaluzia. Ei au vizitat Sevilla, Cordoba, Granada, Cadix și Xeres. Alham-bra le-a stîrnit admirația, iar sumbrul Escorial a produs asupra lui Verdi o impresie apăsătoare.

După doi ani de aproape neîntrerupte călătorii, Verdi a revenit cu o deosebită plăcere la liniștita lui viață rurală de la Sant'Agata, pe care n-a părăsit-o aproape de loc în tot timpul verii și toamnei anului 1863. Se îndeletnicea acolo bucuros cu agricultura și cultiva o grădină. În octombrie 1863 Verdi a împlinit 50 de ani. După cum își aminteau contemporanii, pe vremea aceea nu mai rămăsese nici o urmă a manierelor lipsite de eleganță și a firii dezechilibrate a tînărului Verdi. Ce-i drept, și atunci dragostea lui pentru singurătate și rezerva lui plină de sfială erau interpretate de unii oameni, care-l cunoșteau în mod superficial, ca asprime și posomorîre. Dar sub aparenta lui severitate se ascundea o mare bunătate, dorința de a ajuta la nevoie și de a acorda oricînd sprijin celor care îl solicitau.

Simțind — pe măsură ce trec anii — o nevoie din ce în ce mai mare ele singurătate și liniște, necesare pentru munca de creație, Verdi preferă să-și petreacă timpul, cînd nu era ocupat cu reprezentarea operelor sale, departe de centrele muzicale. Iarna și-o petrece de obicei la Genova, pescuiește și vînează cu pasiune, fiind însoțit mereu de dirijorul Mariani. Vara, după cum o spune chiar acesta, Verdi „se transformă în fermier” la vila Sant'Agata,

231

unde este nedespărțit de Antonio Barezzi, „tatăl” și prietenul său cel mai bun.

Acum, Verdi *lucrează* mai încet. Pe măsură ce el se maturizează sub raportul creației, detaliile devin mai aprofundate, se răresc și intervalele care despart o lucrare de alta. În perioada 1860—1870 n-au mai apărut decît două opere noi: *Puterea destinului* și *Don Carlos*.

În anii ce au urmat după compunerea *Puterii destinului*, evenimentul cel mai important în domeniul creației este transformarea operei *Macbeth* pentru Paris, făcută în legătură cu faptul că, în 1864, Verdi a fost ales membru străin al Academiei franceze de arte frumoase (în locul lui Meyerbeer, care murise).

Premiera de la Paris a operei *Macbeth* (*Theâtre lyrique*, februarie 1865) nu s-a bucurat de succesul la care se așteptase. Ce-i drept, în mare măsură nu l-a satisfăcut nici interpretarea artiștilor și nici montarea; el n-a găsit în colectivul Operei o adevărată dorință de a aprofunda intențiile lui Shakespeare. După cum spune Verdi, la Paris „Opera nu este decît un pretext de mașinism” (3 iunie 1865)¹. Printre altele, nu l-a mulțumit interpretarea artiștilor de balet, care au schimbat la dansuri tempourile indicate de autor. „Ei spun că tarantela nu se poate dansa așa cum vreau eu”, îi scrie Verdi lui Escudier, dar copiii de stradă din Sorrento sau din Capua o dansează cel mai bine tocmai în tempoul de care am eu nevoie”² (ianuarie 1865). Socotind că *Macbeth* este una dintre cele mai frumoase opere ale sale, Verdi a fost serios atins de reproșul pe care îl făcuse un critic francez, anume că nu-l înțelege pe Shakespeare. Poate că n-am reușit să scriu bine *Macbeth* — scria Verdi — dar să spui că nu-l cunosc, că nu-l înțeleg, că nu-l simt pe Shakespeare, asta nu, jur pe cer că nu! E

unul din scriitorii cei mai apropiați de mine, nu m-am despărțit de el din prima mea copilărie, citindu-l și recitindu-l mereu" (scrisoarea către Escudier din 28 aprilie 1865).

Don Carlos — cea de-a doua operă din perioada 1860—1870 ca și cea de-a doua versiune a operei *Macbeth* — urma să fie reprezentată în premieră la Paris. Verdi a încheiat contractul cu

¹ G. Prodhomme. „Lettres inedites de G. Verdi à Leon Escudier”. *Revista Musicale italiana*, 1928, voi. XXXV, pag. 189.

² Probabil că este vorba de *Vecerniile siciliene*, operă care fusese **reluată** ou puțin timp înainte la Paris.

232

Grand Opera în decembrie 1865, angajându-se să termine opera într-un an. Libretul era semnat de Mery și du Locle, care prelucraseră drama lui Schiller pentru *Grand Opera*. Verdi a lucrat la *Don Carlos* în condiții neobișnuite. În primăvara anului 1866, izbucnise războiul austro-prusian, la care Italia participa ca aliată a Prusiei.

La început, din cauza unei proaste conduceri, trupele italiene au suferit înfrângeri; au luptat cu succes numai voluntarii lui Garibaldi, chemat din nou din Caprera. Italia a fost invadată de trupe austriece. Era periculos să rămâi în câmpia deschisă a Lombardiei, unde se afla situată vila lui Verdi. Totuși, compozitorul nu voia să se despartă de Sant'Agata, continuând să lucreze la *Don Carlos*. „Această operă se naște în mijlocul focului, al incendiului și al atîtor emoții, încît va fi mai frumoasă decît altele sau va fi o lucrare înfiorătoare”, scria compozitorul în iunie 1866. Verdi a avut dreptate: *Don Carlos* este un pas mare și serios în creația lui de operă și totodată este într-adevăr o „lucrare înfiorătoare”. În ea, Verdi redă cu o forță imensă atmosfera de reacțiune catolică ce a domnit în Spania secolului XVI.

„... Socot de datoria mea să răzbun în această piesă, prin felul în care zugrăvesc Inchiziția, omenirea batjocorită, să țin-tuiesc la stîlpul infamiei odioasele-i fapte ... pentru ca sabia tragediei să se înfigă în însăși inima acelei spețe umane pe care pînă acum doar a zgîriat-o ușor”², astfel scria Friedrich Schiller (către Reinwald, ia 14 aprilie 1783), în timp ce crea piesa sa *Don Carlos*.

Anii în care Verdi a scris *Don Carlos* au fost pentru Italia o perioadă de luptă ascutită între stat și biserică. La mijlocul celui de-al șaptelea deceniu al secolului XIX, numai Veneția și Roma nu făceau încă parte din regatul unit al Italiei. Dar după războiul austro-prusian, Veneția a devenit liberă și a intrat în Italia unită. Roma rămînea însă ca și înainte sub autoritatea papii. Italienii voiau să vadă capitala țării la Roma, voiau abrogarea puterii laice a papii. Pius IX, care după înfrîngerea revoluției de la 1849 își pierduse pentru totdeauna popularitatea, se

¹ F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 136. ^u

² I. C. F. Schiller. „Opere”, voi. VIII. Moscova—Leningrad, 1950. pag. 81—82.

233

menținea în Roma numai datorită sprijinului permanent al trupelor franceze trimise de Napoleon III. Nu mai rămăsese nici o urmă din liberalismul de altădată al lui Pius. Încercînd să întărească autoritatea papală, el proclamase toate descoperirile științifice drept rătăcirii eretice, iar toate fenomenele sociale progresiste drept potrivnice dogmelor catolicismului. În *syllabus-ul* anexat la o enciclică papală erau menționate 80 de rătăcirii ale vremii, printre care toate doctrinele filozofice; era condamnat socialismul și chiar toate curente politice liberale. Despre Pius se spunea că a întîrziat să se nască și că, spre marea lui mîhnire, nu poate deei interzice cărți în loc să le ardă pe rugurile autorilor lor.

Pius devenise unul dintre cei mai înverșunați dușmani ai unificării Italiei, pentru că ea îl amenința cu pierderea puterii. În cel de-al șaselea deceniu al secolului trecut, în Piemont, la Nea-pole, la Veneția, în Lombardia, în toată Italia se răspîndise rețeaua de spioni papali. La rîndul său, Piemontul, care se afla în fruntea luptei pentru unificarea Italiei, ducea o luptă îndîrjită. și împotriva influenței papale, încercînd să slăbească puterea bisericii catolice. Se confiscau domenii bisericești. În 1858 a fost introdusă căsătoria civilă, deși papa amenința cu

excomunicarea pentru promulgarea unor astfel de legi. Cavour a suprimat o mare parte din ordinele călugărești. În 1866, s-a făcut un pas și mai mare în ofensiva împotriva puterii bisericii catolice: guvernul italian a închis o mare parte din seminarele teologice și a interzis mănăstirilor să mai primească novici. De trei ori a invadat Garibaldi, cu vitejii săi voluntari, statul papal, dar a fost respins de trupele franceze. Ultima dată, în 1867, la Mentana, glorioasa lui „mie” a fost distrusă aproape în întregime sub ochii trupelor sardiniene: regele a preferat să se împace cu existența Romei papale decât să vadă un învingător în persoana revoluționarului Garibaldi, atât de iubit de popor. Garibaldi a fost arestat și deportat din nou în insula Caprera. Dominația papală la Roma împiedica unificarea definitivă a Italiei și frâna dezvoltarea culturii naționale. De aceea, nu este întâmplător faptul că, în anii de ascuțire a luptei împotriva Vaticanului, Verdi recurge la un subiect care denunță arbitrarul bisericii catolice. „Subiectul operei *Don Carlos*, scria K. A. Kuz-

234

nețov, i-a dat compozitorului prilejul nu numai să desfășoare o dramă psihologică complexă, ci să arate și fondul ei> asuprirea exercitată de biserica catolică. *Don Carlos* este opinia lui Verdi exprimată prin muzică în favoarea acelei culturi laice, a celui stat laic pentru care lupta *Tînăra Italie*.¹

Prelucrînd drama lui Schiller pentru scena lirică, Mery și du Locle au realizat un libret în spiritul „operei mari” meyerbee-riene, cu balet, cu impunătoare scene de masă, în cinci acte, • astfel cum cerea tradiția acelei opere. Desigur că proporțiile : exagerat de mari și artificialitatea construcției libretului n-au putut să nu-l stingherească pe Verdi în dragostea lui pentru laconismul expunerii, pentru libertatea dezvoltării dramatice. Desigur că, prelucrat pentru scena *Operei Mari*, subiectul dramei lui Schiller n-a putut să nu piardă mult din profunzimea ideologică și din amploare (de altfel, este problematic să se fi putut arăta, în cadrul genului, cu amploarea dramei schilleriene, situația politică complexă din perioada cînd Spania lupta împotriva răscoalei în creștere din Țările-de-Jos). Libretul a sărăcit portretul schillerian al lui Rodrigo de Posa, pasionat propovăduitor al libertății și umanității. Dintre personajele operei, lipsește ducele de Alba, principalul dușman politic al lui don Carlos; libretiștii au anihilat semnificația luptei lui pentru putere în Flandra, precum și ura împotriva lui don Carlos. Din libret lipsește și complicele lui de Alba, perfidul iezuit Domingo, care țese o rețea de intrigi în jurul lui don. Carlos. De aceea, în operă este diminuat și rolul înflăcăratei și capricioasei Eboli, respinse de don Carlos; în drama lui Schiller, Eboli devine o unealtă în mîinile dușmanilor lui don Carlos; în libret, în_ afara acțiunii legate de lupta politică, răzbunarea ducesei nu iese din cadrul unei intrigi amoroase. Totuși, în linii generale, libretul l-a satisfăcut pe Verdi: caracterele personajelor principale și trăsăturile de bază ale subiectului sînt bine conturate, prin linii mari și vizibile, ținîndu-se seama de specificul genului. În libret s-au păstrat și conflictele complexe, din drama lui Schiller: conflictul dintre Spania catolică și Flandra protestantă răsculată, dintre absolutismul regelui Spaniei și puterea Inchiziției, care prinde

¹ Konstant Smith, [K. A. Kuzriețov.] „Verdi și Recviemul său”. Moscova, 1935, pag. 10.

235

în mrejele ei pînă și tronul spaniol; despotismului monarhului și asupririi exercitate de biserică li se opun dorul de libertate și înalta omenie a apărătorilor celor asupriți; marchizul de Posa și infantele don Carlos. Sînt scoase în relief și conflictele personale: sentimentul de dragoste pentru regina Elisabeta, sentiment care face ca regele și fiul să devină rivali; dragostea ducesei pentru infante și ura ei împotriva Elisabetei, ură izvorîită din gelozie. Pe scurt, cu toată seria de lipsuri legate de convenționalul genului „operei mari”, Verdi a găsit în libret un material generos și a creat o lucrare care prin forța ei de influență artistică nu este inferioară izvorului prim literar.

În opera lui Verdi reînvie Spania din perioada unui absolutism cumplit, din perioada rugurilor și a puterii nelimitate a Inchiziției. În episoade ca scena dintre Filip și marele inchișitor, ca scena de la mănăstirea San Jeronimo de Juste sau ca tabloul autodafeului, ne vin fără voie în memorie cuvintele lui Verdi: „Escorialul este sever și sinistru ca și suveranii cruzi care l-au înălțat”¹. Credem că impresiile culese cu prilejul călătoriei compozitorului prin Spania n-au putut să nu lase urme în creația lui. Această operă a lui Verdi datorează puterea ei de convingere, realistă în redarea condițiilor istorice și a coloritului național, contactului personal al compozitorului cu viața Spaniei.

În opera lui Verdi, lumii crude și sinistre a puterii Inchiziției și a absolutismului spaniol i se opune poporul, care suferă și se răscoală, Rodrigo și don Carlos, care mor pentru el, figura eroică și plină de abnegație a Elisabetei.

Fondul istoric și scenele de masă larg dezvoltate se îmbină în *Don Carlos* cu o analiză psihologică de o rară putere de pătrundere. Când este vorba de dezvăluirea relațiilor dintre personaje și de detalii de ordin psihologic, Verdi are viziunea și precizia unui artist genial. Este complex portretul lui Filip, care prin cruzimea sa stâr-nește groaza poporului supus și care totodată este profund nenorocit din cauza înstrăinării de oameni, singur pînă și în mijlocul familiei sale, un om care pretutindeni vede dușmani și pretutindeni bănuiește trădare. Sub influența lui Rodrigo și

¹ K. Holl. „Verdi”, op. cit., pag. 205.

236

Posa, Filip visează să devină „om pe tron”, dar înving forțele întunecate ale reacțiunii. Printre capodoperele operei universale, trebuie inclus și monologul lui Filip² din actul IV, una din cele mai frumoase întruchipări ale tragediei singurătății din muzica de operă. În această scenă, Verdi creează cu un realism psihologic autentic tabloul unei chinuitoare veghi de noapte:

Andante sostenuto

io la ri- ve- do 3tf-

- cor con - tem - plar tri - sta învol - to

La fel de reușită — prin forța ei de expresie — este și scena dintre regele Spaniei și marele inchișitor ce urmează după monolog. Șeful Inchiziției îi cere lui Filip moartea fiului său și a lui Rodrigo (marchizul de Posa). O temă sumbră se repetă stăruitor în registrul grav al orchestrei; aceasta este o caracterizare impresionantă a unui orb sinistru, un bătrîn de 90 de ani, în fața voinței căruia se frînge aceea a monarhului. Duetul Filip — marele inchișitor², ca și monologul lui Filip, reprezintă una dintre cele mai puternice pagini din muzica lui Verdi:

¹ „N-am să uit niciodată tristețea cu care îmi privea părul alb”.

² Filip: Pot oare, eu, creștin, să-mi osîndesc fiul la moarte? Inchișitorul! Pentru mîntuire, Dumnezeu și l-a jertfit pe-al său.

237

Filip
Largo

Pos-so ii fi-glia im - mo - lar al mon - do lo

Inchizitorul

*<ştian? Per ris-cal-far-ci Id - di - o... îl suo sa-cri-fi - cd

În persoana lui don Carlos, un om nobil care suferă și moare, se dezvoltă eroul romantic din operele lui Verdi. Predecesorii lui don Carlos sînt Manrico din *Trubadurul* și Alvar din *Puterea destinului*. De la o tristețe elegiacă, prin patetismul suferinței, don Carlos ajunge la un protest eroic (scena autodafeului și scena din închisoare). Diapazonul emoțional larg cu ajutorul căruia a fost creat portretul muzical al Elisabetei, în care blîndețea și castitatea se îmbină cu un lirism duios și cu forța spirituală, apare cu cea mai mare amploare în două scene dintre ea și don Carlos (actul II și finalul).

Don Carlos e o operă lipsită aproape în întregime de pagini luminoase. Tabloul autodafeului (care lipsește din drama lui Schiller), figura marelui inchișitor, coralul din fața mormîntului lui Carol Cvintul sînt în ton cu patosul sever al *Requiemului* lui Verdi. Prin forța ei întunecată ea întrece, poate, muzica sinistră a preoților din *Aida*. Lirismul unor episoade din *Don Carlos* este de fapt un lirism al tristeții. El caracterizează momentele legate de drama personală al lui don Carlos și a Elisabetei de Valois, logodnica lui, care se iubesc, dar sînt' despărțiți prin faptul că Elisabeta a trebuit să devină soția tatălui lui don Carlos, regele Filip II.

238

Atmosfera întunecată a operei nu se descarcă decît prin unele episoade senine. Scena din pădurea Fontainebleau (această scenă, care lipsește din drama lui Schiller, o incontestabilă realizare în materie de dramaturgie atît a libretiştilor, cît și a compozitorului) este pătrunsă de o poezie subtilă și de un lirism nespus de gingaș. Don Carlos, sosit incognito în Franța pentru a-și revedea logodnica pe care i-a găsit-o tatăl său, 'prințesa Elisabeta de Valois, se întîlnește cu ea în pădurea Fontainebleau; ei se iubesc de la prima vedere. Din romanța plină de tristețe a lui don Carlos și din duetul de dragoste dintre el și Elisabeta, ce urmează după romanță, au apărut teme principale legate de trista istorie a dragostei lor ':

Andante un poco mosso

lo la vi-dieal su — o sor-n- so sein - lii - lar___ mi par-veil so - le,

Elisabeta
Allegro giusto
cantabile

Di quel a - mor.. di quan-t'ar dor que s'al - ma è pie - na!

Prima din cele două teme reproduse a devenit baza unui splendid episod simfonic (exemplul II, pag. 259), ce precede scena întîlnirii nocturne dintre don Carlos și ducesa Eboli, care este amoretată de el, dar pe care el o ia drept regină.

Cea de-a doua temă, avîntată și totodată visătoare, o însoțește mai des pe Elisabeta. „Intonații de suferință” străbat întreaga țesătură muzicală a operei (aceleași intonații de secundă se aud ca niște suspine în scena rătăcirii în noapte a ladyei Macbeth și în corul exilaților scoțieni din *Macbeth*). Acestea sînt un fel de „leitintonații” care au, poate, o importanță mai mare decît leitmotoivele operei: „suspinele” de durere în secundă, ca o presimțire a despărțirii, se aud în ambele duete don Carlos-Elisabeta; subliniate prin întreruperi ritmice în acompaniamentul orchestral, ele scot în evidență durerea sufletească a reginei ofensate de bănuielile lui

¹ *Romanța*: „Am văzut-o și mi s-a părut că zîmbetul ei a făcut ca soarele să strălucească”.

Duetul: „Ce iubire, ce pasiune îmi umple inima!”

239

Filip (romanța Elisabetei din actul II), domină și tema orchestrală tristă care se aude în timp ce osîndiții la moarte se îndreaptă spre rug (scena autodafeului), se repetă cu apăsătoare stăruință în acompaniamentul ostinat al cuvintelor marelui inchiuzitor care-i cere lui Filip moartea fiului său (duetul Filip-marele inchiuzitor din actul IV). Ele apar și în povestirea lui Rodrigo despre calamitățile din Flandra (scena din duetul Ro-drigo-Filip din actul II); se aud apoi încremenite și sinistre, în acompaniamentul orchestral al recitativului lui don' Carlos, care a auzit un glas misterios în cavoul lui Carol Cvintul (actul II, scena de la mănăstirea San Jeronimo de Juste) '.

Andante

(îngrozit)

ia 3ua YQ- ce! ii cor mi tre- ma! mi pa- re va... ouai ier- ror¹



Ele se aud în tema corului călugărilor (tot acolo); în această temă de coral, sunetele unui acord perfect minor, care se repetă cadențat în registrul inferior, trec direct într-un acord perfect major prelungit (importanța intonației de secundă este subliniată prin ritm). În opoziție cu impresia obișnuită de înseninare, care se produce atunci cînd o tonalitate minoră trece în majorul omonim, aici ai o senzație de apăsătoare întunecime:

bargo

wirp-ffff

i

te

f^mm

i

?=£

pp

m>

^H^JJ"i j'J^U'

Această temă apare prima oară atunci cînd don Carlos, chinuit, vine să-și găsească liniște la mormîntul bunicului său.

¹ „Vocea lui! Mi-a tresărit inima! Mi s-a părut — ce oare! — că-l văd pe împărat!”.

240

Tema corului călugărilor se aude și în ultimul act cînd, înainte de a se despărți, don Carlos și Elisabeta se întîlnesc în fața aceluiași mormînt. Tema coralului apare pentru ultima oară în momentul deznodămîntului: sub ochii regelui care își predă fiul în mîinile Inchiuziției, Carol Cvintul iese din mormînt și-l răpește pe don Carlos. Acest sfîrșit fantastic, ca și glasul ceresc din scena autodafeului, glas ce întărește forțele sufletești ale celor osîndiți la moarte pe rug, este o născocire a libretiștilor, care scade, desigur, realismul convingător al scenariului. Totuși,

prin forța lor dramatică, aceste episoade se numără printre cele mai frumoase pagini ale operei, pentru că prin conținutul lor emoțional nu distonează cu coloritul general al lucrării. „Numai moartea te scutește de suferință”, iată cuvintele fantomei lui Carol Cvintul care subliniază ideea principală a operei: suferința fără scăpare a poporului de sub jugul Inchiziției. Limbajul muzical al operei *Don Carlos* este mult mai bogat și mai complex decât acela din lucrările precedente ale lui Verdi. Compozitorul a atins în această operă culmi cu totul noi în expresivitatea dramatico-muzicală a scriiturii orchestrale. Deosebit de importantă este participarea orchestrei, care dezvăluie — în episoadele declamatoare — lumea sufletească a eroilor. Este remarcabilă contopirea declamației cu acompaniamentul orchestral din susmenționatul recitativ al lui don Carlos (vezi exemplul la pag. 240) și duetul Filip-Rodrigo (actul II), când regele își exprimă bănuiala cu privire la relațiile de dragoste dintre fiul său și regină. Putem situa alături de ele povestirea lui Rodrigo despre calamitățile din Flandra (din același duet) sau cuvintele de dragoste pe care, în scena nocturnă din grădină, don Carlos i le adresează presupusei sale iubite. Toate acestea sînt exemple de dezvăluire realistă a lumii interioare: ele i-au deschis calea lui Verdi spre genialele recitative din *Othello*.

În *Don Carlos*, Verdi a renunțat la împărțirea tradițională a operei în numere: ariile și recitativele se contopesc și se dizolvă în tablourile care se desfășoară lent și în care se scot în relief caracterele personajelor. Aceasta se referă nu numai la episoade atât de puternice din punct de vedere psihologic ca duetele don Carlos-Elisabeta, Filip-Rodrigo (actul II) și Filip-marele inchișitor (actul IV), ci și la scena autodafeului cu două coruri și cu un mare număr de personaje. Această scenă, în care caracterele sînt dezvăluite într-un mod extrem de pregnant (cruzimea și nepăsarea lui Filip, avîntul eroic al lui don Carlos, care ia apărarea

16 — Giuseppe Verdi

241

celor asupriți, zbuciumul Elisabetei, călugării, poporul, osîndiții), apare ca un tablou istoric monumental. Cu forță și convingere este scrisă și scena corală a revoltei poporului (actul IV): dînd năvală în închisoare, poporul cere eliberarea lui don Carlos. Dintre operele lui Verdi poate că *Simon Boccanegra* se apropie cel mai mult de *Don Carlos*; dar nu *Simon Boccanegra* din cel de-al șaselea deceniu al secolului XIX ci varianta de mai tîrziu a operei. Scena din odaia de culcare a lui Boccanegra seamănă cu monologul lui Filip. Nu este împlător nici faptul că una dintre cele mai frumoase teme din *Simon Boccanegra*, tema despărțirii de mare a dogelui muribund, revizuită în mod creator, a apărut în *Don Carlos*. Această temă a despărțirii dintre Elisabeta și don Carlos are o mare însemnătate în duetul lor din actul II; ea reapare și în scena ultimei lor revederi (duetul din actul V):



În *Don Carlos* se întîlnesc episoade care prin frumusețea și prospețimea armoniilor, prin bogăția și diversitatea culorilor de timbru, anticipează partitura *Aidei*. Așa este scena de la Fon-tainebleau (romanța lui don Carlos și duetul dintre el și Elisabeta). Unele inflexiuni melodice și coloritul armonic al romanței, cu salturile de cvintă din orchestră, se aseamănă cu introducerea la actul III din *Aida*. În recitativul care precede aria (secțiunea *Andante*), nu este greu de observat o asemănare cu tema dragostei *Aidei*. Legăturile cu *Aida* se simt și în scena dintre don Carlos și Elisabeta din ultimul act: melodia senină a ariei finale a Elisabetei anticipează duetul pe care îl cîntă *Aida* și Radames, înainte de a muri.

În orchestra operei *Don Carlos*, pe lîna sonoritățile ei masive, uneori chiar greoaie, apare o detaliere subtilă, nouă pentru Verdi. Unele linii melodice ale țesăturii orchestrale capătă o expresivitate de sine stătătoare: același principiu de individualizare a vocilor, care este dictat de dramaturgie și este

caracteristic pentru operele din perioada de maturitate a lui Verdi, este aplicat și orchestrei.

Introducerea la actul III (scurtă nocturnă simfonică), bazată pe tema dragostei lui don Carlos, ne farmecă prin eleganța rafinată a armoniilor, prin transparența conducerii vocilor, prin delicatețea liniilor melodice:



Orchestra este plină de efecte psihologice și în scena-mono-log a lui Filip (actul IV); este extrem de reușit și acompaniamentul romanței Elisabetei (actul II) „Nu mai pînge prietena mea”, cu emoționante întreruperi ritmice și cu răspunsurile expresive ale cornului englez. Andante assai sostenuto



Multe pagini din *Don Carlos* sînt vizibil îmbogățite de influența muzicii spaniole. Este bine redat coloritul național spaniol în scena din fața mănăstirii (corul de la începutul tabloului II din actul II; *Cîntecul vîlului*, o romanță maură de dragoste pe care o cîntă ducesa Eboli cu acompaniament de mandolină). În aceste pasaje se simte o oglindire a impresiilor culese de compozitor în timpul călătoriei sale prin Spania.

Premiera operei *Don Carlos* la *Grand Opera* din Paris (H martie 1867) nu s-a bucurat de succesul pe care Verdi era îndreptățit să-l aștepte.

Don Carlos a fost scris în stilul „operei mari”.- cu trăsăturile ei cele mai bune: prezentarea pe scară largă a epocii și a vieții poporului. Dar însuși stilul monumental al „operei mari” avea, probabil, ceva care nu corespundea talentului lui Verdi, ceva care încătușa acest talent. Prin aceasta se explică, de bună seamă, primirea cam rece făcută premierei operei, care a fost întîmpinată mai bine la spectacolele următoare, după ce muzica a fost „aprofundată”. Faptul că *Don Carlos* n-a înregistrat la Paris un mare succes se mai explică și prin seriozitatea și psihologia profundă a operei lui Verdi, lucruri neobișnuite pentru *Grand Opera*; încetineala cu care se desfășura acțiunea îngreua și ea perceperea, obosind pe ascultători. Verdi își dădea singur seama că făcuse o greșală, scriind o operă pe un libret atît de greoi !

Ce-i drept, ascultătorii înzestrați cu darul de a cumpăni lucrurile, au considerat *Don Carlos*

drept un eveniment remarcabil în viața muzicală. Opera lui Verdi s-a bucurat de o înaltă apreciere din partea marelui său compatriot Rossini. Un articol

¹ După câteva spectacole, contrar obiceiului, Verdi a fost nevoit să accepte tăieturi. Revenind peste 16 ani la *Don Carlos*, el l-a însărcinat pe poetul Ghis-lanzoni, autorul libretului italian al *Aidei*, să transforme libretul operei într-o variantă prescurtată, redusă la patru acte. Multe pagini muzicale minunate au apărut în *Don Carlos* tocmai în această nouă versiune. Făcând prescurtări, Verdi a renunțat pe bună dreptate la baletul de la începutul actului III. Dar, din păcate, din această versiune a iost eliminată și splendida scenă de la Fontainebleau. Verdi era de părere că, în noua versiune, opera, „e mai practică și mai bună pe plan interpretativ”. Totuși, mai târziu a intrat în uz o așa-numită a treia versiune (iarăși în cinci acte), care ține seamă de modificările introduse de compozitor în versiunea a doua, dar reintroduce scena de la Fontainebleau. Mai este răspîndită pe scară largă și o versiune germană, prescurtată, în patru acte, a operei *Don Carlos*. Pe scena sovietică, *Don Carlos* se reprezintă într-o versiune nouă combinată (în patru acte și opt tablouri) realizată pe baza celor patru versiuni existente.

244

entuziast despre această operă a fost scris de Theophile Gautier, care a admirat în special scena autodafeului. Dar în presa muzicală franceză au apărut cronici în care, deși se relevau calitățile operei, se spunea că ea este rezultatul „influenței” școlii respective franceze și a celei germane „care au îmbogățit această lucrare”; în *Don Carlos* se remarcă atît „meyerbeerism”, cît și „wagnerism”. Desigur că se văd unele legături cu Meyerbeer; în fond, acestea sînt constituite și de principiile dezvoltării dramatice și de includerea pe scară largă a timbrei orchestrale în dramaturgia operei. Verdi și-a putut îmbogăți paleta orchestrală datorită cunoașterii partiturilor lui Berlioz, în a cărei creație prețuia îndeosebi felul în care compozitorul francez stăpînea orchestra, și datorită existenței unor legături cu Wagner. Poate că aici, mai mult decît în oricare lucrare a sa, Vjrdi se apropie de opera wagneriană cu trăsăturile ei caracteristice: marea importanță a orchestrei și încetineala cu care se desfășoară acțiunea. În muzica lui *Don Carlos* se pot descoperi unele contururi melodice și procedee armonice asemănătoare celor wagneriene (de pildă, în aria lui don Carlos și în duetul din pădurea Fontainebleau). Dar și la Berlioz se pot întîlni inflexiuni tristaniene cu mult înainte de apariția lui *Tristan*. După cum relevă V. E. Ferman, în scena nocturnă de sub balconul Juliettei din *Simfonia dramatică*, Berlioz anticipează cu 20 ani imaginile care exprimă dorul și avîntul pasionat în *Tristan* ¹.

La rîndul său în procesul de formare, stilul de operă al lui Wagner a absorbit și el multe elemente din muzica contemporanilor, inclusiv muzica italiană. De asemenea, nu trebuie să scăpăm din vedere că limbajul armonic al lui Liszt care a exercitat o influență atît de puternică asupra lui Wagner, a influențat imens și pe mulți alți contemporani. Credem că nici Verdi n-a” evitat într-o anumită măsură înrîurirea lui. În felul acesta punctele de contact dintre muzica operei *Don Carlos* și cea wagneriană trebuie căutate, după toate probabilitățile, în legăturile cu Berlioz și Liszt, comune lui Wagner și lui Verdi în perioada tîrzie a creației sale. Verdi personal socotea că n-are nici o legătură cu wagnerismul. „Am citit ceea ce spun ziarele franceze despre *Don Carlos*, îi scria Verdi lui Leon Escudier. Reiese că sînt wagnerian sută la sută. Dacă însă criticii ar fi ceva mai atenți, ei ar vedea că germenii elementelor respective

¹ V. E. Ferman. „Istoria muzicii vest-europene moderne”, op. cit., pag. 361.

245

pot îi găsiți și în terțetul din *Emani*, și în plimbarea nocturnă a lady-ei Macbeth și în multe alte locuri” (1 aprilie 1867).

într-adevăr, cu toată existența unor legături evidente atît cu Meyerbeer, cît și cu Berlioz, Wagner și Liszt, individualitatea creatoare a lui Verdi nu apare cu o forță mai mică decît în cele mai frumoase lucrări ale sale: *Aida*, *Requiemul* și *Othello*. În limbajul melodic al operei *Don Carlos*, în intonațiile caracteristice și în armoniile din această operă, Verdi păstrează

întreaga originalitate a fizionomiei sale creatoare naționale și individuale.

A doua zi după premiera operei *Don Carlos*, Verdi a părăsit Parisul. Se grăbea să ajungă la Sant'Agata pentru a-l mai găsi în viață pe Antonio Barezzi, care era bolnav, aproape muribund. În anul acela Verdi a suferit o serie de pierderi grele: cu câteva luni mai înainte (la 15 ianuarie 1867) îi murise tatăl. Unul dintre cei mai devotați prieteni ai lui Verdi, Piave, a fost lovit de o boală gravă, care l-a ținut la pat ani îndelungați și i-a pricinuit moartea (Piave a murit la 5 martie 1876). Dar moartea lui Barezzi a fost pentru Verdi pierderea cea mai grea. „Știți că-i datorez totul, totul. Numai lui și nimănui altuia, îi scria Verdi Clarinei de Maffei. A fost un om nobil, bun și iubitor. Am întâlnit mulți oameni de tot soiul, dar nici unul n-a fost mai bun decât el! Mă iubea ca pe propriul său fiu, iar eu îl iubeam ca pe un tată”! (30 ianuarie 1867). Verdi a fost de față când a murit Barezzi; cînta, la rugămintea lui, fragmente din *Nabucco*. Barezzi a închis ochii în sunetele corului *Va, pensiero*, atît de iubit de italieni. Compozitorul spunea că anul 1867 i-a adus o durere tot atît de mare ca și anul 1840, când i-a murit prima soție.

Seria de triste evenimente s-a încheiat cu moartea lui Rossini (noiembrie 1868), care l-a impresionat adînc pe Verdi: Italia a pierdut în persoana lui Rossini un compozitor genial, care a adus glorie patriei sale. Socotind că este necesar să-i cinstească amintirea, Verdi a venit cu o propunere: cei mai mari compozitori italieni să scrie un recviem colectiv, o mesă funeabră în memoria lui Rossini. Opinia publică italiană n-a arătat ■ interes față de această propunere. Cu prilejul alegerii compozitorilor celor mai demni de participare la compunerea mesei, au fost și cîțiva nedreptățiți. Pînă la urmă n-a fost scrisă decât partea finală a recviemului, *Libera me*, aceea care îi revenise lui Verdi. Ulterior (probabil, prelucrată), ea a fost inclusă în recviemul lui Verdi scris în memoria lui Manzoni.

246

XV

„AIDA” ȘI „RECVIEMUL”

În 1868, guvernul egiptean i-a propus lui Verdi să scrie o operă cu prilejul inaugurării unui nou teatru la Cairo. Compozitorul a respins această propunere. În 1870, tratativele au fost reluate prin intermediul libretistului francez Camille du Locle. Între compozitor și libretist se stabiliseră relații de prietenie de cînd du Locle scrisese libretul operei *Don Carlos*. Verdi, întotdeauna preocupat de căutarea unui subiect care să-i poată captiva imaginația și interesea pe ascultători, urmărea cu atenție noua literatură. Du Locle îl ajuta pe compozitor în aceste căutări: în scrisorile adresate lui, Verdi îl ruga adesea să-i trimită cutare sau cutare piesă franțuzească nouă.

Verdi a cercetat și a respins numeroase lucrări dramatice. „Aș vrea un subiect mai înduioșător, mai simplu și mai de-al nostru — scrie Verdi într-o scrisoare către du Locle. Spun „de-al nostru”, pentru că acum acțiuni ca acelea din *Turnul Nesle* sau *Abatția Castro*¹ mi se par imposibile” (12 noiembrie 1868)². Dar cînd Verdi a primit de la du Locle scenariul *Aidei*, acesta i-a făcut cu totul altă impresie. „Am citit programul egiptean, scria Verdi în mai 1870. E bine făcut. Se pretează la o înscenare splendidă și are două sau trei situații care, deși nu sînt absolut noi, sînt incontestabil superbe. Cine l-a făcut? Aici se simte o mîină cu experiență, o bună cunoaștere a teatrului” (26 mai

¹ *Turnul Nesle* — dramă de A. Dumas (tatăl); *Abatld Castro* — piesă din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX, scrisă de dramaturgii francezi Dinaux și Lemoine.

² / G. Prodhomme. „Lettres inedites de Verdi â Camille du Locle”. *La Revue musicale*, 1929, No. 5, pag. 104.

247

1870)’. Autorul scenariului *Aidei* era celebrul egiptolog francez Auguste Marieite-bey². Pasionat de acest subiect, care avea la bază o veche legendă egipteană, Verdi a consimțit să scrie opera și, curînd după aceea, a început să lucreze la întocmirea unui plan detaliat al *Aidei*

împreună cu du Locle, care a fost însărcinat să scrie libretul în proză, în limba franceză. Pe baza acestui libret, Antonio Ghis-lanzoni a scris textul italian în versuri. În tot timpul lucrului, Verdi l-a consultat în repetate rânduri pe Mariette. Căutînd să respecte în opera sa adevărul istoric, Verdi studia istoria egiptului, culegea informații despre natura țării, despre viața egiptenilor, se familiariza cu arta egipteană veche. Este de semnalat faptul că decorurile și costumele pentru premiera *Aidei* au fost executate după schițele lui Mariette.

Așa cum se întîmpla aproape întotdeauna, rolul conducător în întocmirea libretului i-a aparținut lui Verdi. El personal schița multe scene, punîndu-și în repetate rânduri librețiștii să refacă cele scrise. Cu un ascuțit simț al dramaturgiei, el alegea numai elementele cele mai de preț ale textului și ale situațiilor dramatice. Verdi socotea că este extrem de important să realizeze o acțiune cu desăvîrșire clară. El acorda o atenție tot atît de mare și formei literare, mergînd pînă la alegerea unuia sau altuia dintre metrii versurilor. Adesea el personal indica metrul și chiar numărul de versuri. În unele cazuri, Verdi stăruia ca, în vederea realizării expresiei dramatice, libretistul să renunțe la metrul și forma de vers. „Dar ce se va întîmpla cu versurile, cu ritmul, cu strofa? exclamați Dv... Cînd acțiunea o cere, trebuie să lăsăm la o parte ritmul, rimele și strofa, și să ne servim de versuri albe pentru a reda exact și clar cele cerute de acțiune. În teatru există momente cînd, atît poetul cît și compozitorul, trebuie să aibă suficient tact pentru a ști să scrie altceva decît versuri și muzică” (17 august 1870) ³. Scene întregi și o serie de episoade din libretul *Aidei* au fost făcute după indicațiile exacte ale compozitorului. Verdi modelează cu măiestrie

¹ / G. Prodhomme. „Lettres inedites de Verdi à Camille du Locle”. *La Reotie Musicale*, 1929, No. 5, pag. 110.

² Savantul francez Auguste Mariette a pus bazele studiului sistematic și culegerii de monumente ale culturii materiale a Egiptului. A fost primul director al muzeului din Cairo. Drept recunoștință pentru meritele lui Mariette, guvernul Egiptului i-a acordat titlul egiptean de *bey*.

³ D. Hussey. „Verdi”, op. cit., pag. 176.

248

caracterele prsonajelor, chibzuiește cu meticulozitate dezvoltarea psihologică a eroilor săi. Cu tot caracterul său oarecum convențional, subiectul *Aidei* nu este încurcat, este simplu și totodată — prin ascuțimea conflictelor dramatice — se apropie de subiectele celor mai frumoase opere ale lui Verdi. Acțiunea se petrece în Egiptul antic. La baza subiectului se află lupta unuia din regii Egiptului împotriva etiopienilor (nubienilor) ¹.

Opera a fost intitulată după numele eroinei principale, Aida, care este ținută în robia faraonului Egiptului. Nimeni nu știe că este fiica regelui Amonasro al Etiopiei. Faptul că Rada-mes, tînărul comandant de oști egiptean, o iubește pe Aida provoacă gelozia lui Amneris, fiica faraonului. Aida suferă, pentru că vede în dragostea ei pentru Radames o crimă contra patriei sale asuprite de Egipt. Făcut prizonier de egipteni, tatăl Aidei îi poruncește să afle de la Radames drumul pe care vor merge trupele egiptene. Fără a bănuî că Aida este fata comandantului trupelor etiopiene, Radames divulgă fără voie un secret militar. Roasă de gelozie, Amneris se răzbună pe Radames, care i-a respins dragostea, și-l dă pe mîna preoților; dar, zguduită de pierderea omului pe care l-a iubit, ea îi blestemă pe judecătorii lui. Radames e osîndit la o moarte cumplită: să fie înmormîntat de viu într-o subterană de piatră. Împreună cu el se îngroapă de bună voie și Aida.

Dramaturgia *Aidei* nu se limitează de loc la probleme de rivalitate în dragoste. Sîmburele principal al dramaturgiei *Aidei* îl constituie conflictul tragic dintre năzuința spre libertate, spre fericire, pe de o parte, și forța nefastă a asupririi, a violenței, pe de altă parte. Aceasta este una din temele principale, care trec prin întreaga creație a lui Verdi. Ca și predecesoarele ei, *Aida* a devenit o lucrare care denunță asuprirea exercitată de înrobitori și provoacă un sentiment de

compătimire pentru victimele lor. Aida, Radames, prizonierii etiopieni, în parte și Amneris, care se zbugiumă, sînt victimele unor evenimente tragice; ei suferă și suferința lor provoacă compătimire.

Preoții egipteni întruchipează violența, cruzimea fanatică și ipocrizia. Preoții din *Aida* seamănă cu slujitorii „catolicis-

¹ Etiopia sau Nubia (de la cuvîntul egiptean vechi *nub*, ceea ce înseamnă *aur*) este situată la sud de Egipt, în regiunea cursului superior al Nilului. Pe vremea Egiptului antic, această țară bogată în aur și fildeș era populată de nomazi. Lupta dintre Egiptul antic și Nubia a durat mai multe secole.

249

mului celui rău" (Herzen), care apar în repetate rînduri în operele lui Verdi (printre altele, este incontestabilă o anumită asemănare între caracterizarea muzicală a marelui preot Ramfis din *Aida* și aceea a marelui inchiizitor din *Don Carlos*).

„La Quirinal, papa era înconjurat de toți cardinalii ce se aflau la Roma; ce personaje îngrozitoare, crude, suspecte și ce chelii care îți amintesc de mormînt! În trăsăturile lor lipsite de viață se vedea insensibilitatea unor bătrîni fără familie și cruzimea unor diplomați-ierofanți. Da, aceștia sînt oamenii Inchiziției și ai reacțiunii" ¹. Acest portret atît de exact al unor reprezentanți ai bisericii catolice a fost făcut de A. I. Herzen în 1848, în timpul șederii sale la Roma: el ar putea reprezenta foarte bine și pe preoții din *Aida* și pe inchiizitorii din *Don Carlos*. Verdi însuși a subliniat înrudirea acestor caracterizări, arătînd asemănarea dintre scena judecării lui Radames, pe care preoții îl condamnă la moarte, și scena cu *Miserere* din *Trubadurul*, în care deținuților condamnați la moarte li se cîntă o rugăciune catolică funebră. Personajele din *Aida* nu sînt stilizate, și nici arhaizate. Acest fapt este caracteristic pentru Verdi. Oricît de depărtată ar fi epoca în care ne transportă subiectul, în eroii operelor verdiene se văd întotdeauna oameni care simt și acționează așa cum ar fi putut simți și acționa contemporanii lui Verdi. Realist autentic, zăgrăvind chipurile eroilor săi, Verdi căuta în mod conștient să le dea trăsături vii, concrete. Discuțînd cu Ghislan-zoni libretul Aidei, Verdi cerea ca scena triumfală (finalul actului II). să fie aceea în care trăsăturile preoților să fie scoase în relief mai viu și mai din plin. Este semnificativ faptul că Verdi îi recomandă lui Ghislanzoni (scrisoarea din 8 septembrie 1870, adică după patru zile de la înfrîngerea francezilor la Sedan) să-și amintească textul telegramei pe care împăratul Wilhelm al Germaniei a adresat-o soției sale cu prilejul victoriei asupra francezilor: „Am învins cu ajutorul providenței. Dușmanul s-a predat în mîinile noastre. De acum înainte, Dumnezeu va fi de partea noastră".

Verdi îl sfătuiește pe libretistul său să dea atenție acestui amestec de ipocrizie și șovinism, care a stîrnit indignarea multor

¹ A. I. Herzen. „Scrisori din Franța și Italia". 1847—1852, op. cit, pag.

250

contemporani, pentru a găsi trăsăturile necesare caracterizării preoților care cer uciderea prizonierilor. „Acest rege vorbește mereu despre providența cerească, cu ajutorul căreia distruge partea cea mai frumoasă a Europei", îi scria Verdi cu un sentiment de revoltă Clarinei de Maffei (30 septembrie 1870).

Aida are multe trăsături caracteristice de stil care o apropie de genul operei „mari": ansambluri dezvoltate, scene de masă, procesiuni solemne, balet. Ea are de asemeni o remarcabilă pompă decorativă, strălucire și mult pitoresc. Nu încape îndoială că în această privință pe Verdi l-a ajutat experiența colaborării cu *Opera Mare*. Dar elementele genului „operei mari" din *Aida* sînt subordonate în întregime caracterului național și trăsăturilor caracteristice ale talentului compozitorului; astfel, unele trăsături ale Aidei o îndepărtează cu toate acestea de genul „operei mari". Transparența și puritatea liniilor, un fel de „vocalism" au stilului orchestral al Aidei, își au izvoarele în creația vechilor maeștri italieni ale căror opere

Verdi le-a studiat cu atenție în anii în care a lucrat la *Aida*.

Vorbind despre stilul Aidei, nu putem să nu stăruim asupra rolului deosebit de important pe care orchestra îl joacă în dramaturgia operei. Orchestra nu se mărginește să ia parte, în egală măsură, la desfășurarea dramei: ei îi revine adesea rolul principal în acțiune. Uneori orchestra devine cea mai de seamă purtătoare a melodiei. Cu ajutorul orchestrei Verdi creează caracterizări dintre cele mai vii ale eroilor și situațiilor. În *Aida* leitmotivele se aud de cele mai multe ori tocmai în orchestră; Verdi găsește cu o uimitoare sensibilitate culorile orchestrale potrivite pentru o temă sau alta, pentru a zugrăvi o anumită situație. Prin mijloace orchestrale Verdi creează peisaje dintre cele mai poetice.

În *Aida* părțile unor instrumente sînt tot atît de independente și de expresive ca și vocile în ansamblurile vocale ale lui Verdi. De aici provine o trăsătură caracteristică a partiturii *Aidei*: o subtilă diferențiere a țesăturii orchestrale.

În *Aida*, Verdi distribuie timbrele instrumentale cu un pronunțat simț psihologic. Zugrăvind chipul poetic al Aidei, atît de des asociat cu tablouri ale naturii, el se servește mai ales de sonoritățile instrumentelor de suflat din lemn. Visul Aidei la țara natală se aude în melodiile poetice ale oboiului. De gîndul Aidei la patria ei este legat și timbrul specific al flautelor în registrul inferior (romanza lui Radames). Melodiile lui

251

Amneris, fire pasionată, sînt încredințate mai cu seamă timbrului mai compact al coardelor. Imaginea lui Radames — învingătorul — este însoțită de fanfare eroice. Pentru caracterizarea preoților, Verdi găsește culori sumbre, întunecate, grele (tromboane, fagoturi, contrabasuri); pentru scena în care sînt aclamați învingătorii, sonorități solemne și triumfătoare de trompetă; tragismul stării sufletești a lui Amneris, care așteaptă să fie judecat Radames, este accentuat prin timbrul întunecat al clarinetului-bas. O genială descoperire în materie de dramaturgie (scena judecății) o constituie loviturile de tobă mare, care subliniază tăcerea stăruitoare a lui Radames.

Înaltele calități ale partiturii *Aidei* au provocat admirația multor muzicieni. B. V. Asafiev își amintește că, în anii care au precedat compunerea *Mladei*, Rimski-Korsakov spunea că „învață de la Verdi orchestra dramatică”, releva și măiestria cu care compozitorul italian se servește de flaute, sublinia și timpanele „descoperite în mod genial” în scena de pe malul Nilului (introducerea la duetul Radames-Aida), flageoletele de violoncel sugerînd Nilul, folosite tot acolo și, în sfîrșit, recitativul preoților din scena judecății¹.

După cum am spus, lucrînd la libretul *Aidei*, Verdi căuta să redea cît mai exact viața Egiptului antic. Pentru întruchiparea imaginilor Orientului, Verdi caută și mijloace de expresie muzicală corespunzătoare.

„Meticulozitatea cu care este redat coloritul local” ca „aspect nou” în dezvoltarea talentului lui Verdi este relevată de un contemporan al său rus, scriitorul muzical G. A. Laroș. „Datorită farmecului muzicii lui, înaintea Dv. apare o lume antică și exotică, plină de o măreție fantastică: clima caldă a Egiptului, bogata lui artă, pompa faraonilor săi, religia lui sumbră și sinistă, toate acestea prind din nou viață în fața Dv. și vă transportă cu cîteva milenii înapoi”. Admirînd frumusețea și bogăția „melodiilor plastice pasionate” și „eleganța acompaniamentelor”, Laroș scria: „Nu știu ce au simțit alții, dar mie mi s-a părut că muzica lui Verdi, căutînd să fie orientală, a căpătat aici în mod spontan un caracter întru cîtva rusesc; că melodia preoților (scena din templu) executată în culise, acom-

¹ B. V. Asafiev. „Muzica lui Rimski-Korsakov privită sub aspectul culturii poetice populare și al mitologiei slave”. *Sovetskaia muzlka*, 1946, No. 7, pag. 73.

252

paniată de flageolete la violoncel, seamănă oarecum cu cîntecele noastre populare, iar solo-ul de oboi din scena următoare, a Aidei, aduce vag cu acela de corn englez din scena lui Ratmir din actul III al operei *Ruslan și Ludmila*. Nu vreau ca impresia mea să treacă drept un fapt

incontestabil, dar mie mi-a venit ideea că șederea lui Verdi la Petersburg, la începutul deceniului al șaptelea, n-a fost inutilă pentru el și că în solul bogat al talentului său au căzut unele semințe ale lui Glinka" ¹. •"

Este greu să nu fim de acord cu Laroș și să nu considerăm drept foarte plauzibil faptul că în tratarea elementului oriental, în priceperea de a-l îmbina în mod organic cu trăsăturile caracteristice ale limbajului muzical național, pe Verdi l-a ajutat cunoașterea muzicii ruse și, mai ales, a genialei creații a lui Glinka.

Ne vom opri asupra câtorva episoade orientale din *Aida*, cele mai pregnante în privința coloritului. Printre aceste episoade se remarcă, fără îndoială, scena din templu: consacrarea lui Radames (tabloul II din actul I). Aici se aude pentru prima oară rugăciunea către zeul Ra (Fta):

Andante COn moto

Pos - sen - 'te. pos - sen - te *forte l'appoggiatura*
0----- a - tot - pu - fer - ni - ce Ftha_____ del
Fta,_____ a!



■?/?/ _____ no t/n - vo • cnia - mo:
ah! _____ qla - su-mi te chea - mâ

Rugăciunea este intonată de o voce feminină singuratică pe fondul monoton al unor acorduri de harpă care se repetă cadențat. Vocea mării preotese este sprijinită de corul de femei și alternează cu corul plin de evlavie și de concentrare al preoților. Această melodie tristă, cu un desen șerpuitor capricios, ar putea fi considerată drept muzică orientală autentică. Totuși ea face parte organică din întreg.

Este interesant faptul că rugăciunea către Ra are trăsături comune cu cântecul fetei polovțiene din *Cneazul Igor* de Borodin.

¹ G. Laroș. „Aida, operă de Verdi” *Golos* din 7 mai 1875.

253

Ambele melodii, improvizate în mod liber, cu tonică ostinată în acompaniament, îmbină o bază modală diatonică (în primul caz majorul natural, iar în cel de-al doilea minorul natural) cu alternarea — caracteristică pentru muzica orientală — a treptei a șaptea naturală cu treapta a șaptea urcată (rugăciunea către Ra mai are în plus treapta a doua coborâtă). În același mod specific se desfășoară și dansul preoteselor; coloritul lui oriental este subliniat prin instrumentație: trei flaute solo și *pizzicato* de coarde.

Cu totul neobișnuit apare coloritul modal al melodiei preoților din actul III:

ftegfii

Andante mosso

0 tu che sei^ cTO- a - ri - de -Tîi __ ca -.re josfi iui 0 - si - n's

im - mor - ta-leespo mă si soa - tâ pe_

w r r	t m	r-----\~T-----F-----
fl-zd		K2i T-----
		T-----f

sa. _____	jfi - va che i	pat pi- ti	de - sfi a - g/i u -
veci _____	ca - sfi	- m -	ma - ni in c\ iu
-	lu ce,	me - bi - pil	fi -
	tre-zesti în		
	Preoresele		
	f ben.		
	legato		



Această melodie arhaică și simplă este executată antifonic[^] la unison de corul de bărbați și cel de femei. Acompaniamentul orchestral ține o pedală pe tonică. Melodia preoților este expusă în sol major, cu sprijinul pe treapta a șasea, ceea ce ne dă o senzație de alternare a modurilor; iar cea a protestelor, în sol minor care urmează direct după prima tonalitate. În felul acesta, urechea simte o sonoritate neobișnuită, provocată de succesiunea în terță a tonalităților: sol major — mi minor — sol minor.

Trebuie să mai relevăm de asemenea coloritul oriental a două episoade cu unele trăsături intonaționale caracteristice pentru vechile cântece populare italiene. Primul episod este introducerea orchestrală la actul III, care precede cântarea preoților:

254

Sub raportul intonațiilor ea se apropie de romanța Aidei (tot acolo):

Andante mosso



În ambele cazuri, prin alăturarea tonicelor omonime, majoră și minoră, se subliniază intervalul cromatic de secundă mică. Asemenea alăturări se întâlnesc și în cântecele populare italiene (exemplele de la pag. 127, 128; desenul capricios al melodiei flautelor are ceva comun cu melodiile pifferarilor, iar contururile melodice ale inciziei de bază din romanța Aidei, mișcarea ei descendentă de la, sunetul superior de sprijin al dominantei, seamănă cu vechiul cântec al pescarilor din Abruzia (exemplul I, pag. 128).

Episoadele menționate de noi sînt numai cîteva exemple care ilustrează specificul melodic și armonic al *Aidei*. Muzica acestei opere a lui Verdi abundă în prospețime intonațională și în armonii expresive¹.

¹ *Aida* are multe aimonii romantice caracteristice, raportul de terță în armonii și în planurile tonale, raport preferat de Verdi, folosirea pe scară largă a treptelor secundare, paralelisme îndrăznețe. Putem da ca exemplu romanța lui Radames (actul I) și numeroase episoade din actul III în special romanța Aidei, menționată mai sus. Lirismul avîntat, „ditirambic” al romanței lui Radames se subliniază prin plasticitatea unor armonii în terță; raportul de terță predomină și în planul tonal al romanței și în succesiunea unor acorduri. Foarte expresivă apare și seria de acorduri de terță și cvartă, care accentuează visarea entuziastă a lui Radames :

255

Arhitectonica severă, de o precizie clasică se îmbină în *Aida* cu arii și ansambluri construite într-un chip nou și îndrăzneț. Păstrînd tradiționala împărțire în numere, Verdi realizează totuși o desfășurare continuă a acțiunii.

Conflictul dramatic din subiectul *Aidei* se exprimă și prin imagini muzicale contrastante, care se dezvoltă în scene bazate pe antiteze. Alăturarea motivului preoților cu tema Aidei în introducerea orchestrală ne dă oarecum o expunere concisă a ideii de bază a operei: năzuința spre o fericire de neatins, și o forță fatală și crudă care creează un obstacol de netrecut în calea spre această fericire.

Introducerea se bazează pe cele două teme principale ale operei. Prima temă este tema Aidei, plină de dor și de pasiune;

Andante mosso



Andante

tu set re - gi - na, tu di mia vi - ta sei
 tu ești re - gi - nă, tu-mi ești lu - mi - na și

Succesiunile de terță predomină și în planul tonal al romanței Aidei, și în refrenul melancolic al oboiului.

Am vrea să relevăm de asemenea unele armonii a căror prospețime este determinată, în fond, de caracterul neobișnuit al conducerii vocilor : ' în același refren, la romanța Aidei, saltul de cvartă din melodie (mi-la) este foarte frumos reliefat prin armonia acordului de cvartă și sextă al treptei a treia ;

256

Cea de-a doua este tema severă a preoților sau, cum a numit-o G. A. Laroș, „motivul procesiunii triste”:

Andante mosso

^ ppp 1		pp	
		p^	j j fTl
		-	

\$

pp

frns

m

m

X2 i n

nh^ru^

wi-y fjj^și

=±-lhtir.

)±

rr r r r r r~T

Andante mosso



Nu mai puțin remarcabilă este și altă armonie: un șir de acorduri care coboară lin, accentuând sensul misterios al cuvintelor lui Ramfis despre măreția „zeiței atotștiutoare” (la începutul aceluiași act) :

Andante

, - si de leg - ge de mor - ta - li ne) co - ne. In su - fie - W
- le tiaoas- tre I - sls a - teș - te,

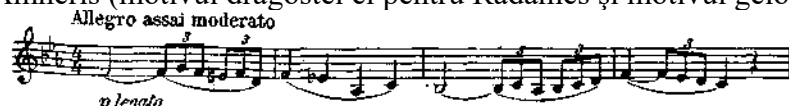
17 — Giuseppe Verdi

257

Introducerea poate constitui un exemplu excelent al măiestriei contrapunctice a lui Verdi și de stăpânire desăvârșită a timbrei orchestrale. Ea începe cu tema Aidei, tristă, expresivă, cu armonii schimbătoare. Această temă apare la viorile sordinate. Tema preoților creează un contrast sumbru; începe într-un *pianissimo* sinistru și ajunge, în iugato, la un *fortissimo* amenințător, atunci când tema Aidei se împletește contrapunctic cu ea; după această sonoritate masivă, tema Aidei se aude din nou *pianissimo*, cu un deosebit farmec.

Tema Aidei, — mai exact tema dragostei pentru Radames și a dorului de libertate, o însoțește aproape întotdeauna pe eroină de-a lungul operei; din când în când, ea se aude numai în orchestră, la diferite instrumente, în diferite timbre, căpătând noi nuanțe emoționale. Tema preoților apare în operă în momentele cele mai importante, „de cotitură”, ale dramei. Ea se dezvoltă pe larg în finalul actului II, constituind caracterizarea de bază a preoților; ea se aude pentru ultima oară în scena judecării lui Radames.

Verdi se mai servește în *Aida* de câteva leitmotive; acestea sînt cele două teme legate de Amneris (motivul dragostei ei pentru Radames și motivul geloziei):



Una din temele principale ale operei este rugăciunea către zeul Ra, pe care am menționat-o mai sus (exemplul I, pag. 253). Această rugăciune se aude atunci când Radames pleacă în campanie; ea se mai aude de asemenea și în scena finală a operei, călăuzind pentru ultima oară pe erou, atunci când el se desparte de viață.



258

Leitmotivele care apar în momentele deosebit de importante ale operei nu sînt singurele elemente care constituie caracterizarea personajelor, caracterizare făcută cu o rară bogăție

melodică. Multe pagini ale operei îmbină farmecul melodic cu expresivitatea psihologică; aceasta se referă în special la episoadele în care se dezvăluie chipul fin conturat al Aidei, nuanțele complexe ale stărilor sufletești. Amneris, înzestrată din belșug cu melodii splendide și expresive, este caracterizată, ca și Radames, de altfel, cu ajutorul unor mijloace de operă mai comune decât cele folosite pentru Aida. Caracterizarea muzicală a tatălui Aidei, Amonasro, conducătorul iubitor de libertate al etiopienilor, ne atrage prin energia și bogăția ei ritmică.

Bogăția melodică a *Aidei* este într-adevăr inepuizabilă. Până și recitativele operei sînt impregnate de melodie. Stilul lui Verdi, în materie de recitative, care s-a format încă în lucrările scrise mai de mult (să ne amintim de scena dintre Violetta și Germont din *Traviata*), atinge în *Aida* o înaltă perfecțiune. În scriitura vocală a *Aidei* se întîlnesc modele de echilibru ideal între expresivitatea verbală și cantilenă, echilibru profund fundamentat prin conținutul dramatic al operei. În această privință se remarcă în deosebi monologul tragic al Aidei (actul I). Monologul este precedat de scena solemnă a consacrării, care-l accentuează prin contrast. Faraonul anunță că Radames urmează să conducă expediția armată împotriva etiopienilor. În sunetele unui imn, Amneris îi înmînează lui Radames steagul. După cum spune Verdi (într-o scrisoare adresată lui Ghislanzoni), Amneris îi vorbește lui Radames „cu căldură, cu dragoste și cu înflăcărare războinică” (12 august 1870)¹. Radames și toți cei de față sînt cuprinși de avînt războinic. Numai Aida încearcă un imens zbucium sufletească. După imnul *Spre malurile sfînte ale Nilului*, care constituie un îndemn și o urare adresată ostașilor, amărăciunea și durerea din monologul Aidei par deosebit de acute. În sufletul ei se dă o chinuitoare luptă: neputînd să împace sentimentul ei pentru Radames cu dragostea de patrie, ea îi roagă pe zei să-i trimită moartea. Monologul Aidei e unul dintre cele mai frumoase momente ale operei. În această scenă de construcție liberă se dezvăluie adînc, puternic și cu realism, bogăția sufletească a Aidei, complexitatea sentimentelor ei contradictorii.

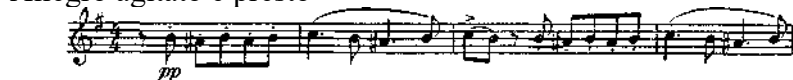
Alt exemplu remarcabil de contopire a cantilenei cu declamația ni-l oferă scena din odaia lui Amneris și duetul Amneris-

¹ D. Hussey. „Verdi”, op. cit., pag. 175.

259

Aida (tabloul I din actul II). Amneris și sclavele ei așteaptă cu bucurie apropiata întoarcere a oștilor egiptene, care au învins pe etiopieni. Sclavele¹ distrează stăpîna, cîntîndu-i despre viteazul erou. Foraj fetelor este întrerupt de chemările de dragoste ale lui Axuneris. Aceste replici pasionate, pe fondul cald și emoționant al coardelor care cîntă *tremolando*, constituie unui dintre cele mai frumoase modele de scriitură dramatico-muzicală a lui Verdi:

Allegro agitato e presto



Allegro giusto

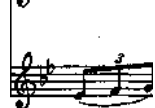
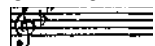
Chi mai,—. **P**

Ce brav-

Fragi' innie i pi au - .57 pur- tat în si3 - va

Chi mai **Ce brav,**

chi mai fra gl'in niei plau - si ce **brav pur- tat** în sla - va



n ;> o n

er - ge alia glo-riail ml? zboa-râ vie - to - ri - 05?

qe alia ria 1 ml

— g/o - 1 ?

râ vie - n - o

— to - s

— ?

Allegro giusto Amneris

con esponsone



neb - bria fam - mi be ■ a - lo ii mu c-j-al era-gos - tei fi

cor, or.

fam - mi be - a-to ii vi - no la piep-tul

260

Aceeași forță dramatică are și dialogul dintre Aida și Amneris. Aceasta din urmă încearcă, cu o prefăcută simpatie, s-o determine pe Aida să-i vorbească cu sinceritate. Felul în care Amneris se adresează Aidei este un exemplu remarcabil de precizie psihologică a stilului declamator al lui Verdi:



-ere - fui te-n - cre-din-țea-ză mi - e ca la o so - ră du!

da. ce



În muzica acestei scene s-a întruchipat întregul complex de stărsufletești al celor două rivale: Amneris, care trece de la o insinuantă perfidie la o ură fățișă, și Aida, la care după speranță vine deznădejdea, iar după o neașteptată bucurie, o neconsolată durere.

Locul central în dramaturgia operei îl ocupă tabloul al doilea din actul II (sau, după cum este menționat în partitură, finalul actului II). Aceasta este una dintre scenele cele mai grandioase și mai complexe din opera italiană; este nodul dramaturgie al operei și totodată o culminare de pompă teatrală, de strălucire și de bogăție de culori. În afară de personajele principale, la acest tablou monumental mai iau parte câteva coruri mari, o fanfară pe scenă și baletul. Armonia ireproșabilă a formei rezultă aici în mod logic din desfășurarea acțiunii.

261

În piața din Jeba are loc festivitatea cu prilejul victoriei repurtate asupra etiopienilor. Cântarea preoților contrastează cu corul triumfal al poporului. Ostile egiptene defilează prin fata faraonului în sunetele solemne ale unui marș militar ' După ei vin etiopienii învinși. Aida recunoaște printre prizonieri pe tatăl ei. Etiopienii îi roagă pe faraon să se îndure de ei. Această melodie expresivă a implorării ocupă locul central în muzica finalului:

Andante mosso loco piu animato



uar tu, re - oe, sra-p. ne pu-tw-mc fi - e-f. mi - la si ai In-du-ra-re

Neînduplecați în cruzimea lor, preoții cer moartea prizonierilor, cărora le ia apărarea Radames. Faraonul îi îndeplinește rugămintea, revocând executarea prizonierilor. Drept răsplată supremă pentru faptele lui de arme, faraonul îi dă lui Radames mîna fiicei sale. În ultima secțiune a finalului se introduce corul unit al poporului, preoților și prizonierilor care-i slăvesc pe zei. Răsună solemn vocea lui Ramfis, care începe un imn de laudă pentru Isis. Triumful lui Amneris, chinurile sufletești ale Aidei și ale lui Radames, hotărîrea plină de mînie a lui Amonasro, răceala ascetică și aspră a preoților, bucuria poporului egiptean, toate aceste linii psihologice nu-și pierd expresivitatea în ansamblul final, care constituie încununarea unui întreg armonios.

Relațiile complexe dintre eroi, relații care s-au schițat încă din actul I, ies la iveală cît se poate de clar în finalul actului II.

După tabloul monumental al festivității, peisajul poetic nocturn de la începutul actului III capătă un deosebit farmec. Scena înfățișează malul Nilului. O scurtă introducere orchestrală descrie liniștea unei nopți tropicale. Pe fondul sonorităților pline de vrajă ale viorilor sordinate, ale violoncelor care cîntă *pizzicato* și ale flageoletelor de violoncel, apare un solo de flaut (exemplul I, pag. 255).

¹ În vederea premierei *Aidei*, Verdi a comandat pentru această scenă șase trompete drepte după modelul instrumentelor folosite în Egiptul antic. De atunci, aceste instrumente ale orchestrei simfonice se numesc „trompete egiptene”.

Din templul zeiței Isis se aude cîntarea la unison a preoților și preoteselor. Această melodie orientală, cu coloritul ei modal specific (exemplul I, pag. 254), se contopește într-un singur tot artistic cu tabloul nopții tropicale¹.

Aida e singură pe malul fluviului. A venit acolo spre a se întîlni pentru ultima dată cu Radames. Tema dragostei Aidei (flaut în registrul inferior) se aude discret. Un motiv pastoral de fluier (solo de oboi) vorbește despre gîndurile triste ale Aidei; aceasta își aduce aminte de zilele fericite pe care le-a trăit în îndepărtata ei patrie.

Muzica acestei scene (romanța Aidei), cu melodia ei bazată pe o alternanță modală (exemplul II, pag. 255), cu timbrele poetice ale suflătorilor de lemn, solo, ne farmecă prin simplitatea ei cantabilă și totodată ne atrage atenția prin forma ei neobișnuită. Fluierul se aude de trei ori, ca un refren la acest cîntec pătrunzător despre patrie. Amintirile idilice sînt întrerupte din cînd în cînd de explozii de dor pătimaș: „Ah, patria mea, de-acum nu te-oi mai revedea!”

Chibzuind cu libretistul său această scenă, Verdi voia ca ea să fie scrisă într-o formă nouă. Într-adevăr, în această scenă, compozitorul a dezvăluit într-un fel nou posibilitățile dramatice ale cîntecului liric, atribuindu-i un conținut psihologic complex. Vedem același lucru și în ultimul act din *Othello*. Cîntecul *sălciei* și romanța Aidei se aseamănă și prin concepția lor comună din punctul de vedere al dramaturgiei: amintiri luminoase despre un trecut îndepărtat în momentul cînd tragedia vieții se apropie de deznodămînt.

Pe cînd lucra la libret, Verdi acorda o mare atenție actului III. Printre altele, compozitorul a avut o controversă cu

¹ Varianta inițială a cîntării preoților din actul III din *Aida* fusese scrisă în stil polifoniei sever. Renunțînd la acest cor și înlocuindu-l cu muzica ce a intrat în varianta definitivă a operei, Verdi scria: „Am înlocuit corul de mai înainte, pe patru voci, cu o dezvoltare imitativă meticuloasă în spiritul lui Palestrina, corul și romanța Aidei [...] Mi-a fost rușine să scriu în stilul lui Palestrina muzică egipteană cu armonii egiptene. Am hotărît: n-am să fiu niciodată un muzician savant, am să fiu un simplu mîzgălitor” (12 noiembrie 1871). Cu toate acestea, studiul polifoniei maestrilor italieni s-a manifestat, fără îndoială, în scriitura muzicală a *Aidei*.

Bogăția, libertatea și transparența specială a" țesăturii ei contrapunctice *Aida* le datorează în primul rînd artei italiene din perioada Renașterii. De altfel, însăși baza orchestrei *Aidei* este tot baza vocală a meșterilor instrumentismului melodic italian din secolele XVII— XVIII care, creîndu-și stilul orchestral, l-au îmbogățit cu realizările scriiturii corale vocale.

263

libretistul în legătură cu scena dintre Aida și Amonasro. Cînd acesta e pe cale de a-și blestema fiica, Aida, zguduită de cuvintele tatălui ei, îi promite să-i îndeplinească cererea: să-i smulgă lui Radames secretul militar al egiptenilor. „Aida e îngrozită și deprimată moralicește" (28 septembrie 1870) ¹, astfel a caracterizat compozitorul starea ei sufletească în această scenă. Ghislanzoni era de părere că Aida trebuie să cînte o cabalettă patriotică. Dar Verdi care tindea spre adevărul psihologic, i-a reproșat cu hotărîre: „Cred că entuziasmul patriotic al Aidei ar aduce aici o notă falsă... După îngrozitoarea scenă cu tatăl ei, Aida nu este în stare să vorbească; ea trebuie să arunce cuvintele sacadat, rostindu-le cu glas înfundat, cu greutate... (ibid.). Cu totul neobișnuit prin dramaturgia sa, finalul *Aidei* este lipsit de pompa caracteristică scenelor finale ale „operei mari", încă de pe vremea cînd lucra la libret, Verdi stăruia ca finalul să aibă un caracter liric accentuat. Încordarea dramatică de la începutul ultimului act atinge culmea în scena judecății. Radames, acuzat că și-a trădat patria, este închis într-o subterană. La intrarea în temniță, Amneris așteaptă să i să hotărască soarta. Parcă de departe vine muzica procesiunii preoților (contrabasuri sordinate). Preoții se apropie. „Motivul procesiunii triste" constituie un fond contrastant pentru recitativul plin de pasiune a lui Amneris. Preoții intră în subterană. Din fundul acesteia se aude cîntarea lor solemnă și rece. Străjerii îl aduc pe Radames. Motivul preoților răsună din nou, plin de amenințătoare forță. Judecata a început. Preoții îl acuză de trei ori pe Radames, care tace cu încăpăținare. De trei ori se aude răpăitul sinistru al tobei. De trei ori izbucnește în hohote de plîns Amneris, apelînd deznădăjduită la zei. Această scenă zguduitoare, în care acțiunea se desfășoară pe două planuri paralele, i-a fost sugerată libretistului de compozitorul însuși.

În contrast uimitor cu dramatismul încordat al scenei judecății este scena finală. Pentru a împărtăși soarta iubitului ei, Aida s-a furișat în taină în cavoul în care Radames urmează să fie îngropat de viu. Pe cînd lucra la libret, Verdi spunea că „toată scena finală trebuie să conștie dintr-un cîntec liric, simplu și curat" (3 noiembrie 1870). Deznodămîntul tragic al operei s-a produs încă din scena judecății. Scena finală însă nu mai are acțiune. De fapt, acesta este duetul senin a doi îndrăgostiți care mor.

¹ D. Hussey. — „Verdi", op. cit., pag. 178.

264

Sonoritățile transparente ale orchestrei accentuează linia aeriană specifică melodiei visării Aidei în pragul morții (aceleași melodii planează și în aria din ultimele clipe ale Luisei și în despărțirea de viață a Violettei):

Andante



La urechile Aidei și ale lui Radames ajung sunetele unei rugăciuni: preoții și preotesele îl prohodesc pe Radames, cîntînd melodia tristă și extatică, cunoscută nouă, a invocării lui Ra. În sunetele acestei rugăciuni, Radames, plin de mîndre speranțe, primise binecuvîntarea înainte de plecarea lui în război; acum, în sunetele aceleiași rugăciuni, peste el se lasă piatra funerară ¹. Radames și Aida se despart de viața care le-a pricinuit atîtea suferințe. „Nu atît sunete cît lacrimi" ², a caracterizat un contemporan al lui Verdi melodia duetului final din *Aida*:

Andantino
Aida

O ter-ra ad-di-o, ad-di-o val-le di
Pă-mînt, a-dio, a-dio, va-le de

pian- ti... so- gno di gao- dia che in do- lar- sva- ni... A noi si
pîn- geri Al nos- fru vis se- nin în ja- le s-a stîns dar al- te

schiu-de, si schi-de ii ciel,— si schiu-deil ciel e l-al-me er- ran-
zărîm se des-chid că- fre cer Al nos-fru su- îlet ră- tă- ceș -

ti— va- la-no- al rag- gio dell' e- ter- no di
te— zbu- mînd spre ră- za veș- ni- cei lu- min.

¹ Pentru dramaturgia *Aidei* sînt caracteristice „punți” de acest gen care leagă între ele situații diametral opuse, subliniind astfel evoluția personajelor. Ecourile scenei din palat (actul II) corul fetelor care-l slăvesc pe Radames și chemările de dragoste ale lui Amneris, străbat în scena tragică a judecății cînd exclamațiile ei pline de disperare invadează psalmodia rece a preoților. Tema sinistră a acestora, în ale cărei răsunete Radames — învingătorul — intră în piață (finalul actului II) introduce apoi scena judecății lui.

² F. Toye. — „Verdi”, op. cit, pag. 408.

265

Palpabilitatea sculpturală, expresia de durere și claritatea plastică a acestei melodii se îmbină, după spusele lui Verdi, cu „imaterialitatea” unor sonorități tremurătoare, care se dizolvă. De remarcat asemănarea intonațională dintre această melodie uimitoare prin frumusețea ei, și altă melodie splendidă din operă, tema rugămintii pentru îndurare din finalul actului II (ex. la pag. 262). Înrudirea dintre aceste melodii nu este întâmplătoare. Ele se apropie prin conținutul lor emoțional: implorarea vieții și despărțirea de viață. Ele se mai apropie și prin locul pe care-l ocupă în dramaturgia operei. Denunțarea violenței și a cruzimii constituie subtextul ideologic ale melodiei centrale din finalul actului II. Aceeași idee a denunțării, accentuată însă cu o pregnanță și mai mare, străbate și scena finală: duetul Aida—Ra-dames.

Muzica duetului de despărțire e una dintre cele mai fericite inspirații ale lui Verdi. Această muzică nu este insuflată numai de ideea denunțării. Ea mai are și o altă semnificație. Aida și Radames au căzut victimă cruzimii omenești, violenței; dar forța eroică a dragostei a triumfat asupra morții.

Toată viața sa, Verdi a tins spre elementul shakespearian în artă. Și în *Aida* s-a întruchipat, de fapt, aceeași idee umanitară înălțătoare, care a dat naștere uneia dintre cele mai frumoase tragedii ale lui Shakespeare: *Romeo și Julieta*. Finalul *Aidei* este un cîntec al forței, al fidelității și al abnegației eroice a iubirii.

Aida, terminată în 1871, i-a adus lui Verdi un succes triumfal, care s-a putut constata încă de la premiera ei (Cairo, 24 decembrie 1871). Peste șase săptămîni opera a fost reprezentată la teatrul *La Scala* din Milano cu concursul talentatei cîntărețe Teresa Stolz. *Aida* a fost primită și acolo cu un entuziasm tot atît de mare. În cîțiva ani, ea a fost cunoscută în lumea întreagă și a fost reprezentată în toate capitalele mari ale Europei.

Cu tot acest triumf, *Aida* i-a pricinuit lui Verdi o adîncă amărăciune. Compozitorul a fost dureros impresionat de faptul că unii critici au văzut în noutatea armoniilor din *Aida*, în bogăția orchestrației sale, influența muzicii lui Wagner. Verdi își dădea bine seama că *Aida* este rezultatul logic și firesc al îndelungatelor sale căutări creatoare, că aceasta este o operă italiană autentică și nicidecum rodul unei imitări a lui Wagner.

266

„Oare sub acest soare și sub acest cer ar fi putut fi scris *Tristan* sau *Tetralogia*”? • Reacția prea

dureroasă la critică n-a fost provocată nicidecum de o antipatie față de creația lui Wagner, pe care Verdi o prețuia mult. Verdi vedea în Wagner un artist foarte mare, dar era convins că reforma wagneriană a operei, cu renunțarea ei la formele tradiționale, la cântarea în formă de arioso, nu poate contribui la înflorirea acestui gen, că este deosebit de nefastă pentru opera italiană. „Pentru mine, vocea și melodia vor rămâne întotdeauna elementele principale”², spunea Verdi. Înflăcărat apărător al culturii naționale, el urmărea cu îngrijorare influența muzicii străine, în special a celei germane, care se răspîdea în rîndurile compozitorilor italieni. Cu atît mai mult s-a resimțit Verdi de pe urma rupturii relațiilor sale cu Mariani, care-i fusese nu numai un prieten apropiat, dar și cel mai bun dirijor al operelor lui. În prietenia lor se produsese mai înainte o serie de fisuri. Relațiile dintre ei primiseră lovitura de grație prin refuzul lui Mariani de a dirija *Aida* la Cairo. Mariani trecuse în tabăra wagnerienilor.

„Să nu mai vorbim despre *Aida*, scria mai tîrziu Verdi. Dacă ea mi-a adus mulți bani, tot ea mi-a adus și multe chinuri și cea mai mare deziluzie artistică”³.

În același an, Mariani a dirijat *Lohengrin* la Bologna. Verdi a ascultat și el opera. Era primul lui contact cu *Lohengrin*. Asculța cu atenție și făcea însemnări pe reducția pentru pian. La sfîrșit, el a tras următoarea concluzie: „Impresie mijlocie. Atunci cînd e clară, muzica e minunată; are idei. Acțiunea ca și cuvintele, prea lente. De aici provine oboseala. Excelente efecte de instrumentație. Prea multe note ținute, ceea ce face ca muzica să fie greoaie”⁴.

Aceste observații denotă că pînă și în atmosfera de luptă acută dintre curentele muzicale, Verdi voia să fie obiectiv în aprecierea creației lui Wagner și că vedea în ea multe elemente de valoare. Era însă convins că această artă este străină specificului național al muzicii italiene. Verdi susținea că fiecare popor trebuie să meargă în artă pe calea sa proprie, specifică, și că ruperea de pămîntul natal este cel mai mare rău. „Arta, spunea Verdi, aparține tuturor popoarelor. Nimeni nu crede

¹ A. Bonaventura. — „Verdi”, op. cit., pag. 195.

² K. Holl. „Verdi”, op. cit., pag. 414.

³/-'. Toye. — „Verdi”, op. cit., pag. 157. * /•'. Bonavia. „Verdi”, op. cit., pag. 114.

267

în aceasta mai ferm decît mine. Dar ea se dezvoltă în mod individual. Da aceea, dacă germanii au o practică artistică diferită, arta lor se deosebește fundamental de a noastră. Noi nu putem compune ca germanii și, la urma urmei, nici n-avem dreptul s-o facem, dar nici ei ca noi” (20 aprilie 1878). Verdi exprimă aceleași idei și zece ani mai tîrziu: „Dacă germanii, plecînd de la Bach, ajung la Wagner, ei procedează ca niște germani adevărați. Dar noi, urmașii lui Palestrina, imitîndu-l pe Wagner, facem o crimă față de muzică, creăm o muzică inutilă și chiar dăunătoare” (14 iulie 1889).

El cheamă pe tinerii compozitori italieni să studieze creațiile marilor maeștri italieni și, în primul rînd, creația lui Palestrina, „părintele etern al muzicii italiene”. În scrisori adresate prietenilor săi napolitani, Verdi își expune ideile cu privire la educarea tinerilor compozitori”¹. „Eu aș spune tineretului, — scrie Verdi într-o scrisoare către Francesco Florimo: exersați-vă în fugi, mereu stăruitor, cu nesaț, pînă cînd mîna voastră va dobîndi fermitate și veți învăța să conduceți în mod liber notele. Veți putea să com-puneți cu siguranță, să conduceți bine vocile, să modulați în libertate; studiați-l pe Palestrina și pe unii contemporani ai săi, apoi treceți la Marcello și dați o deosebită atenție recitativelor sale; frecventînd spectacolele cu opere contemporane, să nu vă pasionați nici de numeroasele frumuseți ale armoniei și ale instrumentației, nici de acordurile cu septimă micșorată; acesta este adăpostul și reciful submarin al acelor care nu pot să scrie patru măsuri fără a folosi o duzină de asemenea septime.

După ce se va termina toată această muncă, îmbinată cu un studiu al literaturii, îi voi spune tineretului: acum, ducînd mîna la inimă, începeți să scrieți și, dacă aveți un temperament creator, veți ajunge compozitori.

În orice caz, nu veți îngroșa mulțimea de imitatori și de neurastenici molipsiți de o boală a timpului nostru, care caută și nu găsesc niciodată (...)

Prietenii lui Verdi au căutat să-l înduplece să ocupe postul de director al Conservatorului din Neapole după moartea lui Mercadante (1871). Verdi a refuzat să preia conducerea conservatorului, pentru că nu era de acord cu orientarea învățământului muzical, existentă pe vremea aceea, orientare **ce a** îngăduit „să ajungă o ruină cea profundă și înălțătoare învățătură **care** constituie glorioasa bază a școlii lui Durante și **a** lui Leo”.

268

Pentru cînt aș recomanda de asemenea studiul vechiului îmbinat cu declamația modernă (...) Reveniți la ceea ce este vechi, și aceasta va constitui un progres.” (4 ianuarie 1871).

Desigur că acest apel — de „întoarcere la cele vechi” — nu include nicidecum sfatul de a se trece la imitarea directă a măștrilor vechi. Verdi chema la însușirea principiilor de creație ale clasicilor muzicii italiene, la aplicarea acestor principii în concordanță cu cerințele noii etape de creație. Faptul că Verdi dădea apelului de „întoarcere la cele vechi” tocmai acest sens, reiese clar și din convorbirea lui cu biograful său rus, V. D. Korganov, care l-a vizitat cu aproape 30 de ani mai târziu. Era vorba de situația operei în acel moment și de perspectivele ei de dezvoltare. „Desigur, a spus Verdi, nu putem reînvia în epoca noastră toată arta din secolele XVII și XVIII; multe s-au învechit, ne sînt inaccesibile, dar din muzica veche trebuie să împrumutăm simplitatea, să împrumutăm multe, aplicîndu-le după cerințele epocii noastre. Pentru aceasta trebuie să avem în primul rînd simțul măsurii, fără care nu este de imaginat nici una din artele frumoase”.

„Palestrina nu poate fi compensat prin invenții îndrăznețe în materie de armonie, îi scria Verdi lui Giuseppe Galignani, directorul Conservatorului din Parma, dar dacă l-am cunoaște mai bine pe Palestrina, am scrie într-un spirit mai italian și am fi mai buni patrioți — mă refer la muzică” (15 noiembrie 1891).

*

La 12 mai 1873 a murit Alessandro Manzoni. Moartea lui l-a impresionat profund pe Verdi:cu el se încheie capitolul cel mai curat, cel mai sfînt și cel mai înălțător din istoria noastră”², scria compozitorul. Verdi îl iubise cu ardoare și-l venerase pe Manzoni, care, la rîndul său, prețuise mult creația compozitorului italian.

Deși s-au simpatizat ani îndelungați, Verdi și Manzoni s-au cunoscut personal abia la sfîrșitul perioadei 1860—1870. Veriga de legătură în relațiile dintre ei era Clarina de Maffei, o admiratoare înflăcărată și o prietenă apropiată a lui Manzoni. Verdi a primit prin contesa de Maffei un portret al lui Manzoni cu

¹ V. D. Korganov. — „Verdi”, op. Cjit., pag. 72.

² F. Stein. — „G. Verdi. — Messa da Requiem” **articol care precede** partitura Recviemului apărută în editura Eulenburg din **Leipzig, pag. V.**

269

următoarea dedicație: „Lui Giuseppe Verdi, glorie a Italiei, din partea unui bătrîn scriitor lombard”. În scrisoarea de răspuns către contesa de Maffei, mulțumindu-i pentru portret, Verdi îi scria: „Spuneți-i cît de mari sînt dragostea și respectul meu pentru el; spuneți-i că-l venerez mai mult decît pe oricare din această lume, atît ca om, cît și ca glorie supremă, adevărată, a patriei noastre care suferă veșnic” (24 mai 1867)'. Cu puțin timp înainte, -Giuseppina Verdi îl vizitase pe scriitorul octogenar; Verdi scria cu acest prilej: „Cît de mult o invidiez pe soția mea pentru că l-a văzut pe acest mare om! Cu toate acestea, nu știu dacă voi avea curajul să mă duc la el atunci cînd voi fi la Milano. Știți cît de mult îl venerez. După mine, cartea pe care a scris-o (*Logodnicii*) este nu numai una dintre cele mai mari lucrări ale epocii noastre, ci și una dintre cele mai splendide cărți generate de mintea omenească din toate timpurile. Nu este numai o carte; este o bucurie a omenirii.

Aveam 16 ani cînd am citit-o prima oară. De atunci am citit multe cărți, iar pe ea am recitit-o în repetate rînduri. Cu trecerea timpului îmi dădeam seama că opiniile pe care mi le formasem în prima mea tinerețe se schimbau și șovăiau. Dar admirația mea pentru *Logodnicii* rămînea neschimbată. Și pe măsură ce cunoșteam mai bine oamenii, ea sporea. Explicația constă în faptul că aceasta este o carte sinceră; sinceră ca însuși adevărul"².

Cînd Verdi a aflat că Manzoni vrea să-l întâlnească, după cum spunea Giuseppina, „acest urs din Busseto cu ochii plini de lacrimi” a roșit, a îngălbenit și își mototolea pălăria. Întîlnirea a avut loc în vara anului 1868. Curînd după aceea, Verdi îi scria Clarinei: „Ce pot să vă spun despre Manzoni? Cum să-mi exprim sentimentul acela nou, de negrăită fericire, pe care l-am avut în fața acestui sfînt, cum îi spuneți Dv. Aș fi îngenușat în fața lui, dacă aș fi știut că te poți închina unui om... Cînd îl veți vedea pe Manzoni, săruțați-i mîna din partea mea și spuneți-i cît de mult îl venerez. În fața lui Manzoni m-am simțit atît de mic, încît (nu din cauză că sînt mîndru ca Lucifer) n-am fost în stare să scot o vorbă” (7 iulie 1868)³.

¹ B. Reynolds. — „Verdi and Manzoni”. *Music and Letters*, 1948, No. 1, pag. 39.

² *Ibidem* pag. 40. F. Stein. — „G. Verdi. — Messa da Requiem”, op. cit., pag. IV.

³ B. Reynolds, „Verdi and Manzoni”. *Music and Letters*, pag. 40—41.

270

Moartea lui Manzoni a dat viață uneia dintre cele mai frumoase creații ale lui Verdi, *Requiemul*. „Un impuls spontan, scria Verdi, mai exact o nevoie imperioasă izvorîită din inimă mă îndeamnă să fac tot ce-mi stă în putere pentru a cînta memoria acestui mare bărbat; i-am admirat operele în aceeași măsură în care l-am venerat ca om, un exemplu de eroism patriotic” (9 iulie 1873). *Requiemul* a fost scris cu prilejul comemorării morții lui Manzoni. La 22 mai 1874, el a fost executat cu un succes imens în biserica San Marco din Milano, sub conducerea autorului, cu concursul unora dintre cei mai buni soliști (Teresa Stolz, M. Waldmann, Capponi și Măini), a unui cor și a unei orchestre mari. După aceea, *Requiemul* a mai fost executat de trei ori în concert la teatrul *La Sca'la*. Aici, la cererea publicului, care nu mai era stingherit de prezența clerului, multe numere au fost bisate. O săptămîină mai tîrziu, această lucrare a fost executată la Paris, apoi la Londra, Berlin și Viena, pretutindeni cu același succes. Curînd, el a intrat în repertoriul permanent al concertelor simfonice.

Cercurile clericale nu aprobau caracterul „laic” al muzicii *Requiemului*. Era considerat inadmisibil și felul liber în care compozitorul trata textul unei slujbe religioase.

Într-adevăr, *Requiemul* de Verdi nu seamănă cu tradiționala mesă funebră catolică. În această lucrare, născută dintr-un sentiment adînc, Verdi întrebuițează limbajul său obișnuit.

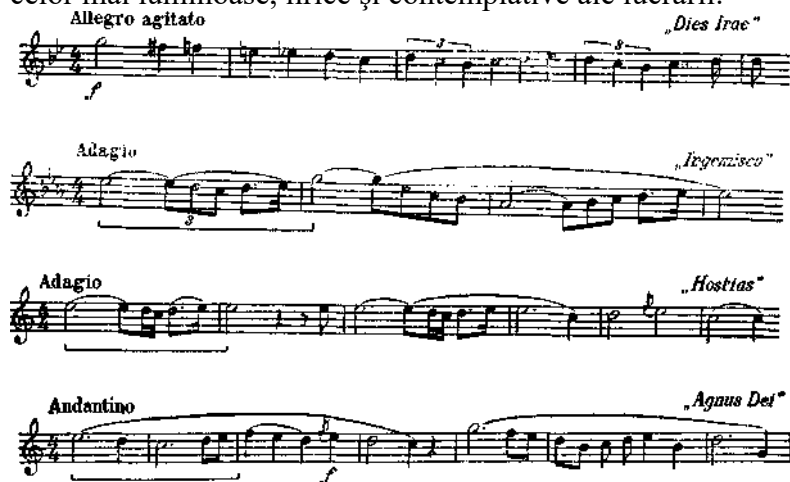
Melodiile plastice, de largă respirație ale *Requiemului* sînt expresive și accesibile ca și melodiile din operele lui Verdi. Limbajul lui muzical este tot atît de concret și de bogat în imagini ca și acela a celor mai frumoase opere verdiene. Contrastele dintre diferitele imagini și stări sufletești, antitezele pregnante, tipice pentru operele lui Verdi, sînt tot atît de caracteristice și pentru *Requiem*. Multe din momentele lucrării ar fi putut să se audă foarte bine și în operele lirice ale autorului.

În limbajul muzical colorat, emoțional și expresiv al *Requiemului*, ca și în operele tîrzii ale lui Verdi, se observă aceeași prospețime și diversitate a culorilor timbrale și armonice — uneori compacte și dense (*Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae majestatis*), altă dată luminoase și scînteietoare (*Sanctus*) sau subtile și rafinate — ca în muzica impresionistă. Așa sînt armoniile tremurătoare din *Lux aeterna*. Ca și în *Aida*, orchestra e „vocală”, mai ales în episoadele lirice; compozitorul folosește cu iscusință sonoritățile suflătorilor solo.

271

În *Requiem*, Verdi depășește în întregime forma de suită în care este construită liturghia catolică. Cele șapte secțiuni de sine stătătoare ale acestei ample lucrări sînt legate între ele prin repetarea secțiunilor celor mai importante, care cimentează forma. Corul de importanță centrală, *Dies irae*, se reia de mai multe ori; din cînd în cînd, se aud numai ecourile lui;

muzica pentru corul introductiv *Requiem aeternum* și *Dies irae* reapare în secțiunea conclusivă *Libera me*, care se conturează ca o repriză de sinteză. La încheierea formei mai contribuie și înrudirea intonațională a materialului tematic, care unește imagini și stări sufletești diferite: astfel, din elementele tematice ale corului *Dies irae*, unul dintre cele mai sumbre și cele mai dramatice momente ale *Recviemului*, se cristalizează temele secțiunilor celor mai luminoase, lirice și contemplative ale lucrării:



Recviemul se definește ca. un singur tot artistic, ca o lucrare muzicală monumentală, în care predomină o idee fundamentală, iar dezvoltarea simfonică are la baza ei o logică riguroasă.

Sîmburele dramatic principal al *Recviemului* este *Dies irae* (*Ziua mîniei*). Aici iese în evidență cu o claritate maximă ideea de bază a lucrării: ciocnirea dintre forța amenințătoare, implacabilă, cerul, și omenirea care suferă și se zbuciumă. Acest gen de antiteze dintre caractere este tipic pentru creația lui Verdi; să ne amintim scenele finale din *Trubadurul* și din *Aida*. Din

272

această secțiune de bază a *Recviemului* fac parte o serie de fragmente corale și solistice. Tablourile care înfățișează pieirea universului, trompetele care vestesc sfîrșitul lumii, imaginea unei zeiță de temut, implacabile, toate aceste episoade, care vorbesc despre ziua cînd se va produce cataclismul universal, sînt scrise concret, ca pentru teatru, cu scoaterea în relief a imaginilor; între ele se intercalează anumite elemente lirice și triste care evocă suferințele, tremurul și rugile omenirii zbuciumate. Este extrem de original corul de bază *Dies irae*, leit-motivul întregii secțiuni; acordurile puternice în *tutti* întrerupte de pauze; apoi pe fundalul unor triluri pline de neliniște ale piculinei și al torentelor coborîtoare ale coardelor, se aude corul ce intonează la unison un pasaj cromatic descendent. Imaginile concrete ale acestui tablou care zugrăvește întunericul și zbuciumul, precum și tratarea neobișnuită, plastică, a vocilor în acest cor, apropie *Dies irae* de scena furtunii din *Rigoletto* și de scena vitejiei din *Othello*. Acesta este un „poem-peisaj” asemănător unuia din cînturile *Infernului* de Dante, după o comparație foarte potrivită a lui F. Toye '.

Nu mai puțin impresionant este și *Tuba mirum*, care se dezvoltă din corul *Dies irae* în care Verdi realizează o rară reliefare a imaginilor: drept răspuns la semnalul trompetelor, se aud ecouri de fanfară, care la un moment dat se apropie și devin amenințătoare (efect folosit, mai înainte, de Berlioz în *Mesa funebră* și realizat printr-un dialog dintre trompetele din orchestră și altele, care se aflau în depărtare, în culise).

În articolul său consacrat *Recviemului* de Verdi, G. A. Laroș scria că în *Dies irae* s-au evidențiat mai clar trăsăturile specifice ale talentului lui Verdi. Verdi ne „uimește prin forța, tragismul și patosul său, prin vehemența sinistră, dacă ne este permis să ne exprimăm astfel, a manierei sale”. „Tocmai în aceste strigăte de groază și de zbucium, Verdi s-a simțit în

elementul său".

În *Recvîem*, grupului da imagini pline de mînie și de amenințări i se contrapun imagini lirice, contemplative, senine și elegiace; în ele se simt deosebit de clar legăturile de stil dintre *Recvîem* și creația lui Verdi în domeniul operei. Așa este melodia *Lacrymosa*, caldă și tristă, cu care se încheie secțiunea *Dies irae*. Cînd tema din *Lacrymosa* trece de la solo de mezzo-

¹ F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 166.

18 — Giuseppe Verdi

273

soprano la bas (indicația: *Come uno lamento* — ca o plîngere), în acompaniamentul orchestral expresiv — la oboaie și clarinete, apar intonații, suspine de secundă, subliniate ritmic prin sincopă; în *lamento-ul* orchestral apare și toba mare în *ppp* care subliniază ritmic aceste suspine atît de caracteristice pentru exprimarea suferinței în operele lui Verdi (aceleași intonații există și în multe pagini din *Don Carlos* și *Macbeth*, precum și în scena jocului de cărți din *Traviata*).

În *Recvîem* se pot descoperi nu numai trăsături ale stilului de operă, ci și o asemănare directă cu unele episoade lirice din *Aida*. Coloritul fantomatic, misterios, al secțiunii *Offertorium* și mai ales acela din seninul *Adagio* din *Hostias*, cu sonoritățile sale gingașe și rafinate (viorile *divisi*) ne evocă *Noaptea pe malul Nilului*. Melodia din secțiunea *Hostias* se apropie ca tematică de cîntarea preoților din aceeași scenă.

Aceluiași grup de imagini lirice i se alătură cavatina poetică *Ingemisco*, care se aseamănă cu ele prin coloritul său orchestral transparent, cît și melodiile din *Hostias*, înrudite cu ele sub raport tematic.

Orchestrația *Recvîemului* nu este inferioară — prin bogăția culorilor — orchestrației din opera *Aida*. Nu numai peisajele cataclismului universal sînt scrise cu o plasticitate plină de pitoresc. La fel de bogate în culori sînt și episoadele contemplative și senine ca *Lux aeterna*, în care *termolando-ul* atenuat al viorilor (*divisi*), pe armonii tremurătoare și schimbătoare, creează un efect pitoresc de lumină care se aprinde și pîlpîie în depărtare.

Un loc aparte printre episoadele lirice din *Recvîem* îl ocupă *Agnus Dei*. Aceasta este una dintre paginile cele mai frumoase și cele mai luminate ale lucrării. Verdi a știut să îmbine aici, cu un tact artistic rar întîlnit, tradițiile vechilor maeștri italieni și ale muzicii bisericești cu trăsăturile individuale propriului său stil. O melodie scurtă, extrem de simplă, este expusă mai întîi fără acompaniament, dublată la octavă, în duet de voci feminine: ea este repetată apoi la unison de cor și orchestră; mai tîrziu, tema variază, trecînd în partea ei mediană în modul minor și căpătînd un desen în formă de variațiuni într-o țesătură orchestrală construită în stil polifonic liber. Este fermecător episodul cînd tema, expusă în duet de femei, se învăluiește cu

¹ G. A. Laroș. „Recvîemul de Verdi”. *Golos* din 18/30 decembrie 1875.

274

ornamentul subtil al figurației din acompaniamentul a trei flaute solo. Alături de celebra arie a Giklei din *Rigoleito* și de duetul final din *Aida*, *Agnus Dei* este unul dintre cele mai superbe exemple de întruchipare a purității morale într-o formă simplă și plastic de clară din creația lui Verdi.

Contrastele sînt baza principiilor dramaturgiei acestei lucrări; forța amenințătoare a corului, de o expresivitate teatrală, *Dies irae*, este subliniată în partea introductivă a *Recvîemului*, un cor plin de durere și de severă concentrare, — implorarea odihnei veșnice, — care trece într-un episod polifonic luminos, *Kyrie*. Această primă secțiune a *Recvîemului* dă impresia unui prolog epic la o tragedie. Conflictul interior, după cum am arătat mai sus, rezidă și în *Dies irae*. El se reliefează cel mai clar în *Rex tremendae majestatis*, episodul central din *Dies irae*, construit pe alăturarea și dezvoltarea a două teme contrastante:

Adagio maestoso

„Re* *tremendae majestatis*”



■ „Salva mpfonspietans*

Prima temă, care apare în corul de bași, ce cântă sumbru la unison cu orchestra, în răpăitul timpanelor, este imaginea implacabilului judecător; cea de-a doua temă, cantabilă și mlădioasă, care se dezvoltă în formă de variațiuni, este implorarea iertării (un contrast analog între imagini există și în finalul actului II din *Aida*: tema cântată la unison de preoții care cer moartea prizonierilor și minunata melodie prin care ei imploră să li se dăruiască viața, temă înrudită și prin contururi melodice cu *Salva me* din *Recviam*)¹.

N-a fost întâmplător faptul că am insistat mai mult asupra acestui episod important pentru dramaturgia *Recviamului*. Ca și în operele lirice ale lui Verdi, problema relațiilor dintre cer-soartă și om este tratată ca un conflict tragic. Aceasta ne-o

¹ Trebuie relevat că melodia îiiceei lui Boqcanegra, care adresează geno-vezilor un apel de pace, se apropie prin caracterul ei de aceste teme ale implorării.

275

arată și secțiunea finală, deznodământul *Recviamului*, *Libera me*, care — după o serie de episoade lirice senine (*Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux aeierna*) — revine la o atmosferă de dramă. Din nou se desfășoară tabloul zguduitoare al judecății de apoi; din nou răsună corul plin de concentrare al introducerii. Dar Verdi nu-și termină lucrarea prin implorarea odihnei veșnice. *Recviamul* se încheie cu monumentală fugă *Libera me*:



în contururile energice ale temei ei expresive, nu este greu de recunoscut tema puțin modificată din *Rex tremendae*.

Muzica secțiunii finale a *Recviamului* răsună tragic, cu bărbăție. Aceasta nu este o împăcare cu cerul, ci o mîndră provocare, o ultimă încăierare cu destinul a unor eroi vrednici de nemurire. Liniile îndrăznețe, reliefate și dinamice ale fugii finale, patetismul ei îndurerat se înrudesc cu sculpturile inspirate ale lui Michelangelo a cărui operă îi plăcea atît de mult lui Verdi. Artist-patriot, Verdi a creat un monument vrednic de Alessandro Manzoni, compatriotul și tovarășul său în lupta pentru independența Italiei.

XVI

„OTHELLO"

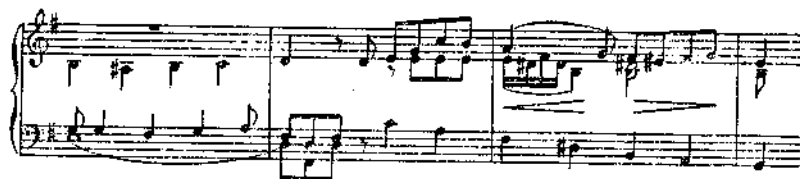
După *Aida* și *Recviam*, în activitatea creatoare a lui Verdi urmează o pauză lungă. Lucrările create în acești ani nu sînt numeroase. Cu puțin timp înainte de *Recviam* (1873), Verdi scrisese un cvartet de coarde, singura lucrare instrumentală a compozitorului. După cum spunea chiar Verdi, el a fost scris „printre picături". Compozitorul a profitat de întreruperea forțată din munca de reprezentare a operei *Aida* la Neapole —■ cauzată de boala cîntăreței Teresa Stolz — și a compus acest cvartet.

Cvartetul a fost executat la Verdi acasă, în prezența cîtorva prieteni apropiați. Compozitorul nu dădea o mare importanță acestei lucrări, opunîndu-se cîțva timp executării ei în public. Cu toate acestea cvartetul a intrat în repertoriul ansamblurilor de cameră. Toscanini îl executa adesea în transcripție pentru orchestră de coarde.

Cvartetul lui Verdi este o compoziție foarte atrăgătoare, deși nu face parte din cele mai frumoase realizări ale autorului ei. În materialul tematic al cvartetului se vede mîna unui compozitor de operă: în tema principală din *Allegro* (partea întîi) nu este greu de simțit o asemănare intonațională cu caracterizările melodice ale lui Amneris iar în fuga scherzo a finalului, o prevestire a veselei flecăreli a nevestelor din *Falstaff*.

Deși se aseamănă prin materialul său tematic cu operele lui Verdi, cvartetul nu conține imagini contrastante, caracteristice. Cele patru părți miniaturale ale cvartetului — un *Allegro* liric și agitat, un *Andantino* elegant în forma de menuet, un *Presto brillante* vesel și glumeț, precum și spirituala fugă-scherzo nu seamănă cu ciclul clasic de cameră, făcînd mai curînd

impresia unei suite. Nu există un contrast viu nici în materialul tematic din *Allegro*, ceea ce se subliniază și prin indicațiile autorului: ambele teme se execută *dolce, sotto voce*, iar indicația pentru *Andantino* este *dolcissimo con eleganza*. Aici se poate vorbi mai curînd de nunațe de atmosferă, de la agitat și duios la calm și senin:

Allegro**Tema principală**

Din anii 1879—1880 datează două mici piese vocale pe texte de parafraze religioase de Dante, pe care Verdi îl venera tot atît de mult ca și pe Shakespeare: *Ave Măria* pentru soprano cu acompaniament de orchestră de coarde, — o lucrare care se apropie ca tip de o arie-rugăciune de operă, — și *Pater noster* pentru cvartet vocal fără acompaniament, într-o manieră polifonică apropiată de scriitura vocală a vechilor maeștri italieni. Pare ciudat faptul că Verdi, un om plin de puteri, un artist al cărui talent genial ajunsese la maximă înflorire, a renunțat ani întregi la munca de creație.

278

Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că, în puținele lucrări create în cel de-al optulea deceniu al secolului XIX după *Aida*, Verdi nu mai recurge la operă, gen de care este legat tot drumul său creator. Trebuie să ne oprim asupra acestei crize.

Operele lui Verdi, oglindind din plin ideile și sentimentele ce preocupau mințile compatrioților săi, constituiau întotdeauna o expresie vie a atitudinii artistului față de evenimentele mai importante ale epocii sale. Astfel se explică în mare parte excepționala energie creatoare a lui Verdi din anii 1840—1860.

Perioada 1870—1880 nu i-a putut oferi lui Verdi asemenea impulsuri pentru o activitate creatoare. Constituirea statului italian l-a înșelat, ca și pe mulți alți patrioți italieni, în speranțele sale. Găsim rînduri caracteristice într-o scrisoare adresată de Verdi Clarinei de Maffei după moartea lui Rossini: „Numele lui Rossini a fost numele cel mai remarcabil și cel mai popular al epocii noastre; a fost unul din numele glorioase ale Italiei. Cînd nu va mai fi nici celălalt (Verdi se referă la Manzoni. *L. S.*), ce ne va mai rămîne? Miniștrii noștri și faptele glorioase de la Lissa și de la Custozza" (20 noiembrie 1868)¹. Ironia acestor cuvinte vădește o amară dezamăgire. Verdi se retrage cu hotărîre din viața politică (deși în 1875 este ales senator).

Nici unificarea Italiei, desăvîrșită în 1870, nu i-a adus lui Verdi o adevărată bucurie. Profitînd de faptul că Franța — permanentă apărătoare a privilegiilor papale — fusese înfrîntă în războiul franco-prusian, guvernul italian introdusese trupe în Roma. Răpindu-i-se puterea laică, Pius se declarase „prizonier în Vatican". Cu toate acestea, influența catolicismului

rămăsese mare: cu puțin timp înainte de războiul franco-prusian, Pius convocase un conciliu, care nu se mai adunase de 30 de ani, enunțînd cu acest prilej dogma infailibilității papii. Transferarea capitalei Italiei unificate în Roma catolică îi provocase temeri lui Verdi: „Evenimentele de la Roma sînt evenimente mari, dar mă lasă rece, îi scria el cu acest prilej Clarinei de Maffei, pentru că simt că ele pot duce la dezorganizarea atît a treburilor interne cît și a celor externe: nu pot crede în posibilitatea împăcării parlamentului cu colegiul cardinalilor, a presei libere cu Inchiziția, a legilor civile cu *syllabus*-ul. Mă sperie faptul că guvernul

¹ F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 143.

Este vorba de înfrîngcrile suferite de armata italiană în războiul austro-prusian (1866), la care Italia a participat în calitate de aliată a Prusiei.

...se
...chier
...ier
...ntr
...nsa
...se
...nti
...i
...ca
...ita
...912
...amă
...nin
...se
...ope
...cul
...ne
...tind
...ma
...tern
...re
...com
...xtre
...ti
...Ba
...i pr
...ariz
...ader
...smu

...ilor așa-numi-
...confinitul de
...său, cu orice
...după luc
...tione din sec.

...i și ace
...treba; de
...statului?
...altă succ
...... Va tre
...ce rusine!
...ărilor guvern
...ica noastră nu
...c în săli, muzic
...stră însă, spun
...nu pot exista fără o

impresia unei suite. Nu există un contrast viu nici în materialul tematic din *Allegro*, ceea ce se subliniază și prin indicațiile autorului: ambele teme se execută *dolce*, *sotto voce*, iar indicația pentru *Andantino* este *dolcissimo con eleganza*. Aici se poate vorbi mai curînd de nunațe de atmosferă, de la agitat și duios la calm și senin:



Din anii 1879—1880 datează două mici piese vocale pe texte de parafraze religioase de Dante, pe care Verdi îl venera tot atît de mult ca și pe Shakespeare: *Ave Măria* pentru soprano cu acompaniament de orchestră de coarde, — o lucrare care se apropie ca tip de o arie-rugăciune de operă, — și *Pater noster* pentru cvartet vocal fără acompaniament, într-o manieră polifonică apropiată de scriitura vocală a vechilor maeștri italieni.

Pare ciudat faptul că Verdi, un om plin de puteri, un artist al cărui talent genial ajunsese la maximă înflorire, a renunțat ani întregi la munca de creație.

278

Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că, în puținele lucrări create în cel de-al optulea deceniu al secolului XIX după *Aida*, Verdi nu mai recurge la operă, gen de care este legat tot drumul său creator. Trebuie să ne oprim asupra acestei crize.

Operele lui Verdi, oglindind din plin ideile și sentimentele ce preocupau mințile compatrioților săi, constituiau întotdeauna o expresie vie a atitudinii artistului față de evenimentele mai importante ale epocii sale. Astfel se explică în mare parte excepționala energie creatoare a lui Verdi din anii 1840—1860.

Perioada 1870—1880 nu i-a putut oferi lui Verdi asemenea impulsuri pentru o activitate creatoare. Constituirea statului italian l-a înșelat, ca și pe mulți alți patrioți italieni, în speranțele sale. Găsim rînduri caracteristice într-o scrisoare adresată de Verdi Clarinei de Maffei după moartea lui Rossini: „Numele lui Rossini a fost numele cel mai remarcabil și cel mai popular al epocii noastre; a fost unul din numele glorioase ale Italiei. Cînd nu va mai fi nici celalalt (Verdi se referă la Manzoni. *L. S.*), ce ne va mai rămîne? Miniștrii noștri și faptele glorioase de la Lissa și de la Custozza" (20 noiembrie 1868)'. Ironia acestor cuvinte vădește o amară dezamăgire. Verdi se retrage cu hotărîre din viața politică (deși în 1875 este ales senator).

Nici unificarea Italiei, desăvîrșită în 1870, nu i-a adus lui Verdi o adevărată bucurie. Profitînd de faptul că Franța — permanentă apărătoare a privilegiilor papale — fusese înfrîntă în războiul franco-prusian, guvernul italian introdusese trupe în Roma. Răpindu-i-se puterea laică, Pius se declarase „prizonier în Vatican". Cu toate acestea, influența catolicismului rămăsese mare: cu puțin timp înainte de războiul franco-prusian, Pius convocase un conciliu,

care nu se mai adunase de 30 de ani, enunțînd cu acest prilej dogma infailibilității papii. Transferarea capitalei Italiei unificate în Roma catolică îi provocase temeri lui Verdi: „Evenimentele de la Roma sînt evenimente mari, dar mă lasă rece, îi scria el cu acest prilej Clarinei de Maffei, pentru că simt că ele pot duce la dezorganizarea atît a treburilor interne cît și a celor externe: nu pot crede în posibilitatea împăcării parlamentului cu colegiul cardinalilor, a presei libere cu Inchiziția, a legilor civile cu *syllabus*-*va*. Mă sperie faptul că guvernul

¹ F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 143.

Este vorba de înîrîngerile suferite de armata italiană în războiul austro-prusian (1866), la care Italia a participat în calitate de aliată a Prusiei.

279

vf IrJ f T^{za} „antlm” Pa^{re} și speră că, cu timpul, totul se

7 nlfT Sine^o Că vom p^{rimi} mîine un Pa^{pă} siret -dibaci

n <S An¹” + 3ⁱ IVut Roma de atîtea ori> el ne va duce la pieire (30 septembrie 1870)

H_pfinS^{ti}LinH_r„POLiti”u^{ar} Ce se e întronase în țară după unificarea definitivă a I a hei sub semnul monarhiei constituționale, crease PrniS ifn³ defavorabllă dezvoltării literaturii și artei. Tematica eroica din epoca „Risorgimentului” intrase în domeniul trecu-

Scm.i ■ !T^{Ca} P^{oetl}lôr italieni Pătrunsese scepticismul, pesimismul și dezamăgirea.

• In cercurile artistice se răspîndise lozinca: „Artă pentru arta aceasta însemna renunțarea la conținutul de idei pe care-l

CZZ^a p^lW⁰TnanUC_ Italiani în artă_ In literatira italia nă nouă manESfn fr” P^fri care sunau ca o Provocare la adresa manifestelor estetice ale romantismului italian. „Ce importantă au convingerile literare ale scriitorulu? Dacă el va scrie o ucrare buna, no, î, vom striga „bravo”; dacă însă el va scrie ana'rtfne ZZZ -^ ^ a *ine Seamă de ?coala «reia îi aparține, pentru ca nici o școală n-are nimic comun cu arta”.

„Am renunțat la șabloanele vechi, la sentimentalismul banal ii; 1 ii ti?” s^{uu}.a.s^{ăzi} ^'crări ca operele lui Cimarosa si asemenea muzic⁷? ^ ^ daCă publicul huiduie Cînd ascultă

mnstPm>1^{Z1} t⁰rii tineri aVea^o atitudine de dispreț față de ra?e snrP W³ *• operei italiene> orientîndu-se, în linii generale, spre Wagner și spre simfonismul german.

nan PS^Wagner era atît de puternică în Italia, încît

”talLi n?;L Pi^{Ce} T talentati dintre tinerii compozitori ret s[^]bT-Wt [^{3U}: tu^TIg0 Boit0^r Gia^ccomo Puccini (în operele sa le de t.nerete) ș, Alfredo Catalani, extrem de talentat, dar mort de timpuriu.

Im.tîndu-l pe Wagner, tinerii compozitori

r^eo^Upe⁰ra^mUZ⁰ cantă^b!m t Spedfic TM*TM/ BaZa TM^S£ orchestreir Cantablhtatea ~ era eliminată prin preponderența

tei muzici ^nrpTM³!6 Se aUZeaU vocile Partizanilor așa-numi-

ei muzici pure . Partizanii acesteia considerau conținutul de

.de, al arte, „R.sorg.mentului” cu democratismul său, ai or en-

rea- F V£1fBSN^TM^Nuova P^o^mica); se citează după lucra-XIX”, op cit! pag 36

CntlCe aSUpra literatuni italiene din sec^ol¹

² Ibidem, pag. 36.

280

tarea sa spre masele largi, drept o renunțare la „sarcinile înalte” ale artei.

Verdi urmărea viața muzicală a Italiei cu o mare amărăciune. Principiile estetice ale partizanilor „muzicii pure” provocau în el un protest hotărît. Astfel, într-o scrisoare adresată lui Arrivabene, Verdi citează cu indignare următoarele rînduri din revista *Ars nuoua* (Arta nouă): „în ultima pagină, citesc, printre altele: „Dacă trebuie să crezi că muzica exprimă un sentiment de dragoste sau de tristețe sau altceva, depărtează-te de ea, căci ea nu înseamnă nimic pentru tine!” — Dar de ce să n-am dreptul să cred [...] că muzica trebuie să exprime un sentiment de dragoste, de tristețe și alte sentimente?” (2 mai 1885).

Verdi își dă seama că muzica italiană trece printr-o criză serioasă; era ferm convins, ca și înainte, că pentru renașterea artei naționale italiene, pentru înflorirea operei italiene este nevoie de un studiu meticulos și de o propagandă largă în favoarea muzicii corale, vocale și de operă a vechilor maeștri italieni, pe care muzica instrumentală de peste hotare o elimina din practica interpretării. „Muzică de cameră și societăți orchestrale, muzică orchestrală și de cameră pentru a învăța publicul să înțeleagă arta „înaltă” [...] Dar ce ar fi dacă noi, italienii, am înființa un cor pentru interpretarea lucrărilor lui Palestrina și ale contemporanilor săi: Marcello și alții? Parcă aceasta n-ar fi tot o artă „înaltă”? Și ar fi o artă italiană, pe când cealaltă nu este” (către Arrivabene, 20 martie 1879).

Verdi a atras în repetate rânduri atenția guvernului asupra stării de plîns a teatrelor de operă italiene, care, ca și înainte, n-aveau subvenții din partea statului și adesea erau nevoite să se închidă din cauza deficitului. „E foarte rău, îi scria Verdi în 1869 senatorului Piroli, că guvernul refuză fără milă să ajute această artă și acest teatru care mai au încă atîtea merite. Dv. mă veți întreba: de ce nu poate el să se întrețină singur fără ajutorul statului? Nu, așa ceva e imposibil. *La Scala* n-a avut niciodată atîta succes și n-a fos atît de activă ca în iarna aceasta și, totuși... va trebui să se închidă din cauza deficitului. Ce rușine, ce rușine!” (1 martie 1869). Verdi a adresat un apel asemănător guvernului și prin scrisoarea sa către Piroli din 1883: „Muzica noastră nu seamănă cu cea germană. Simfoniile lor trăiesc în săli, muzica lor de cameră poate trăi în casă. Muzica noastră însă, spun eu, trăiește mai ales în teatru. Dar teatrele nu pot exista fără o subvenție din partea statului. Nu poate fi

281

negat înapoi că ele toate sînt nevoite să se închidă. Anul viitor ar putea să se închidă pînă și *La Scala*” (2 februarie 1883). Pe Verdi îl atingeau dureros și numeroasele manifestări ale criticilor muzicali italieni care făceau propagandă în favoarea muzicii instrumentale germane și dădeau uitării muzica clasică națională italiană: „Noi toți, — compozitorii, critica, publicul, — am făcut tot posibilul pentru a renunța la naționalitatea noastră, îi scria Verdi lui Arrivabene. Am și ajuns la liman [...] încă un pas și vom fi germanizați pînă și în acest domeniu” (20 martie 1879)‘.

Compozitorii tineri, partizani ai „muzicii viitorului”, considerau și creația lui Verdi drept perimată, rămasă în urmă față de viață. Verdi nu putea să uite că pînă și în calitățile *Aidei* criticii, care o lăudaseră, văzuseră influențe wagneriene.

Stînd tot timpul la Sant’Agata, pe care o părăsea doar în lunile de iarnă, cînd se muta la Genova, Verdi părea că este absorbit în întregime de interesele vieții la țară: da instrucțiuni țăranilor din împrejurimi în problemele agriculturii, conducea construirea de fîntîni arteziene. Înnegrit sub soarele acela meridional, el semăna mai curînd, a țăran lombard decît a artist celebru.

Prietenii lui Verdi nu puteau să se împace cu tăcerea lui. „E greu să vezi un om ca Verdi, scria Giulio Ricordi, care nu arată nici de 60 ani, care nu suferă niciodată de dureri de cap, care mănîncă întocmai ca un tînăr, muncește trei sau patru ore în șir la cîmp, în bătaia soarelui, acoperindu-și doar capul cu o pălărie de paie, dar care refuză cu încăpătînire să scrie măcar o singură notă!” (1880) ‘.

Nu putem să ne închipuim că Verdi își socotise încheiată activitatea creatoare. Dar el nu putea să nu-și dea seama de întreaga răspundere ce-i revine în cazul compunerii unei noi opere în condițiile care se creaseră. Anii de tăcere îndelungată au fost ani de pregătire.

În vara anului 1879, venind pentru cîteva zile la Milano, Verdi cunoscuse pe poetul și compozitorul Arrigo Boito. Muzician de talent și cel mai bun libretist din Italia, Boito făcea parte din cercurile progresiste ale tinerilor italieni; luase parte ca voluntar la expediția din Tirol a lui Garibaldi. Verdi cunoștea numele lui

1938, Nn ISTag!’&Verdi în Perioada tîrZiC a Creației sale” *Sovetskaia muzika*,

282

Boito de la începutul perioadei 1860—1870, când scrisese pe textul acestui poet, care avea atunci 20 de ani, cantata pentru expoziția de la Londra.

Boito intrase în viața muzicală ca wagnerian convins. Luase atitudine în presă împotriva tradițiilor operei italiene; articolele lui de polemică vehementă fuseseră îndreptate și împotriva creației lui Verdi. Opera sa *Mefistofele*, scrisă la sfârșitul perioadei 1860—1870 și care-i adusese un renume european, era cea mai pregnantă dintre lucrările tinerilor compozitori italieni de orientare wagneriană.

La sfârșitul perioadei 1870—1880, concepțiile lui Boito s-au schimbat în mod radical. *Aida* și *Requiemul* îi dovediseră vitalitatea artei dramatice a lui Verdi. Boito visa să colaboreze cu el. Si-a găsit aliați în persoana unor prieteni ai lui Verdi: Clarina de Maffei, dirijorul Franco Faccio și Giulio Ricordi. Intr-o seară, în august 1879, la Milano, Verdi stătea de vorbă, la masă, cu Faccio și cu Ricordi, despre tematica shakespeariană din operă, despre greutățile ei de realizare. Prietenii lui Verdi au profitat de această ocazie pentru a-i pomeni despre Boito ca fiind un libretist remarcabil. Faccio l-a adus pe Boito la Verdi. Peste câteva zile, Boito s-a prezentat la compozitor cu o schiță a scenariului lui *Othello*.

Subiectele shakespeariene nu-și găsiseră, o întruchipare demnă în opera italiană preverdiană. *Othello* de Rossini, care rămăsese pe afix ani îndelungați, cu toată muzica sa frumoasă, era de fapt, departe de Shakespeare. Este semnificativ faptul că, în perioada 1820—1830, pentru a face pe plac publicului care nu era obișnuit cu deznodăminte tragice pe scena lirică, Rossini a transformat sfârșitul operei sale: în această variantă, *Othello* se împacă cu Desdemona, opera terminându-se cu un duet vesel al celor doi soți fericiți. Pe subiectul „*Nevestele vesele din Windsor*” scrisă o operă comică reușită Otto Nicolai. Dar nu știm dacă este cazul să căutăm în această operă caractere shakespeariene. Compozitorii italieni scriseseră câteva opere și pe subiectul tragediei *Romeo și Julietta*; dar nici aici tragedia lui Shakespeare nu constituise decât un prilej de creare a unor melodii splendide și a unor scene lirice superbe. Operele compozitorilor francezi — *Romeo și Julietta* de Gounod și *Hamlet* de Thomas —, apărute la sfârșitul perioadei 1860—1870, nu erau de loc o cucerire pe calea realizării unei teme shakespeariene în muzică. Libretul operei *Hamlet*, scris de Jules Barbier, era consi-

283

derat de Verdi ca fiind total nereușit, o „adevărată ofensă” la adresa lui Shakespeare '.

Verdi recursese de-a lungul întregii sale vieți la subiecte shakespeariene. În anii 1840—1850 fusese scrisă opera *Macbeth*, la care Verdi revenise în perioada 1860—1870. Ani îndelungați Verdi lucrase la opera *Regele Lear*, rămasă neterminată. După cum se știe, pe compozitor îl atrăsese și subiectul tragediei *Hamlet* dar renunțase la el, considerându-l extrem de complicat și greu de întruchipat în operă. Influența dramaturgiei shakespeariene se manifestase și în multe opere ale lui Verdi scrise pe alte subiecte decât acelea ale lui Shakespeare. După cum am arătat, caracterizarea lui Rigoletto este multilaterală ca și caracterizările shakespeariene; Shakespeare îl ajutase pe Verdi să creeze și cele mai frumoase pagini din *Simon Boccanegra*; Verdi, atinsese o profunzime și o forță cu adevărat shakespeariană în multe episoade din *Don Carlos* și *Aida*.

De la Shakespeare învață Verdi să creeze imagini artistice cu adevărat realiste. Aprofundînd dramaturgia lui Shakespeare, Verdi a înțeles deosebit de clar că cea mai importantă sarcină a artei nu este o simplă imitare a vieții, ci sintetizarea realistă a tipicului și întruchiparea în artă a idealurilor pozitive. „Cînd imiți adevărul, s-ar putea întîmpla să iasă bine, îi scrie Verdi Clarinei de Maffei, dar este mai bine, mult mai bine să creezi adevărul. E posibil ca, el [Shakespeare] să fi întîlnit în viață un tip ca Falstaff; este mai greu, mult mai greu să găsești un arhi-criminal ca Jago și este cu neputință să găsești îngeri cum sînt Cordelia, Imogena, Desdemona [...] și, cu toate acestea, ele sînt atît de adevărate!” (20 octombrie 1876).

Fiind atras mereu de Shakespeare, Verdi își dădea seama totodată cît este de greu să găsești un libretist corespunzător pentru realizarea unei teme shakespeariene (avea în urma lui experiența

îndelungată, dar neîncununată de succes a colaborării cu Somma la *Regele Lear*). Scenariul lui Boito l-a interesat foarte mult pe Verdi. Totuși, acesta n-a acceptat din capul locului să scrie opera. Boito a stăruit, fiind ajutat și de prietenii lui Verdi, care căutau să-l înduplece pe compozitor să-și reia munca de creație. Boito a continuat să lucreze la *Othello*, terminând până în toamna anului 1880 prima variantă a libretului. L-a dus la Sant'Agata. Libretul i-a plăcut atât de mult lui

¹ F- Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 142.

284

Verdi, încât rezistența lui a cedat. Dar înainte de a putea începe *Othello*, Verdi a trebuit să revină asupra lui *Simon Boccanegra* a cărei reluare se proiecta la teatrul *La Scala*. Textul pentru noua versiune a fost prelucrat de Boito. După premiera operei *Simon Boccanegra* într-o nouă versiune (*La Scala*, 24 martie 1881), Verdi s-a dedicat compunerii operei *Othello*, care i-a luat aproape șase ani (1881 —1886). Această muncă a fost întreruptă pentru un timp relativ scurt (cîteva luni) de revizuirea partiturii operei *Don Carlos*, reprezentată cu succes la Milano la 10 ianuarie 1884.

Verdi, care acorda întotdeauna o mare atenție dramaturgiei operei, tratării intrigii, a început să lucreze la libret cu un deosebit simț al răspunderii. Își dădea seama că tragedia shakespeariană nu poate fi transpusă în mod mecanic pe scena lirică; totodată el voia să respecte la maximum concepția autorului. Ca întotdeauna, Verdi supraveghea personal elaborarea libretului. Boito îndeplinea docil toate pretențiile compozitorului, refăcînd de mai multe ori planul și libretul operei în conformitate cu indicațiile lui. Verdi urmărea un laconism și o claritate maximă în construirea și expunerea libretului; dorea să se spună tot ce trebuia spus și să se găsească motivare pentru fiecare faptă. Abia atunci cînd, după o muncă comună stăruitoare și îndelungată, care a durat cîteva ani, libretul l-a satisfăcut pe Verdi, acesta a început să scrie muzica pentru *Othello*.

Modificările introduse de Boito în subiectul tragediei shakespeariene sînt importante. În operă n-a intrat actul I al tragediei; în legătură cu aceasta au căzut episoadele legate de răpirea Desdemonei; a căzut și scena — de mare efect teatral — din senat; au fost eliminate o serie de personaje secundare. Desfășurarea acțiunii a fost accelerată; multe momente au fost expuse mai pe scurt; astfel, scena primirii solului venețian (actul III al operei) a fost comasată cu alte evenimente din același act, care în piesă se desfășoară succesiv (toată această scenă a fost reorganizată de Verdi); din operă lipsește celebrul monolog al lui Othello rostit lîngă trupul Desdemonei ucise de el; au fost însă introduse în mod reușit unele scene, care lipsesc din tragedie, dar care sînt necesare în operă pentru o mai mare amploare și claritate în dezvoltarea caracterelor personajelor (scena cu focul și duetul de dragoste din actul I; corul femeilor din actul II, cor care o proslăvește pe Desdemona).

285

În libretul laconic al operei *Othello*, în care evenimentele se desfășoară vijelios, acțiunea este subordonată sarcinii principale ce și-a propus-o Verdi: realizarea multilaterală și veridică a caracterizării eroilor principali — Othello, Jago și Desdemona; dezvoltarea conflictului tragic din conștiința lui Othello, care își pierde încrederea în idealul său.

Este edificatoare părerea lui Verdi despre înfățișarea lui Othello, părere expusă în corespondența sa cu pictorul Morelli care, la cererea compozitorului, schița pentru el personajele operei și unele scene. Morelli ar fi vrut să-l înfățișeze pe Othello în uniformă de general venețian. Verdi a ridicat obiecțiuni. A spus că, dacă Shakespeare l-a transformat pe Giacomo Moro în maur, în operă Othello trebuie să rămînă maur. Prin această fidelitate față de înfățișarea lui Othello, astfel cum o văzuse Shakespeare, Verdi sublinia, probabil, deosebirea dintre chipurile celor doi eroi: al nuvelei lui Cinto ' și acela al tragediei lui Shakespeare. Eroul gelos și răsbunător al nuvelei lui Cinto se transformă sub pana lui Shakespeare într-un om cu un suflet mare. Shakespeare ne înfățișează în tragedia sa, după

cum spunea V. G. Belinski, „un suflet puternic și adânc, suflet a cărui fericire și suferință se manifestă în proporții imense, nemărginite”²

Othello este un erou neînfricat, un cîrmuitor care a cîștigat dragostea poporului, un om care iubește cu înflăcărare. Este un om dintr-o bucată, o fire profundă și bogat înzestrată. După cum a relevat în mod genial Pușkin, „Othello nu-i gelos din fire, din contră, e încrezător”. Minciuna — cel mai mare rău în ochii lui — trebuie să-și primească pedeapsa. Pentru el, îndoiala este o tortură cumplită, iar pierderea încrederii în perfecțiunea morală a Desdemonei îl împinge la pieire. Tocmai în felul acesta dezvăluie Verdi tragedia sufletească a lui Othello. În prezentarea lui Jago, Verdi se depărtează întrucîtva de prototipul shakespearian. Scepticismului demonic al lui Jago îi atribuie din cînd în cînd trăsături romantice și mefistofelice. La

¹ Subiectul tragediei lui Shakespeare are la bază nuvela italiană „*Mawul din Veneția*”, de Gio.vanni Cintio. Eroul nuvelei e un general venețian care, dînd crezare calomniei unui ofițer de-al său, și-a ucis soția nevinovată, Desdemona. Se poate presupune că prototipul eroului lui Cintio n-a fost un maur, ci un nobil venețian din familia Otello del Moro (în limba italiană *moro* înseamnă *maur*).

² V. G. Belinski. „Mocealov în rolul lui Hamlet”. Opere complete, voi. II, Academia de Științe a U.R.S.S., 1953, pag. 341.

286

început, Verdi voise chiar să-și intituleze opera cu numele mizantropului Jago, în care văzuse cîtva timp pe eroul principal al tragediei, o forță rea și distructivă. Poate că aici se manifestase influența romantismului „satanic” din *Mefistofele* al lui Arrigo Boito. Totuși, tendințele realiste au învins. „Jago, spune Verdi, este, într-adevăr, un spirit rău care pune totul în mișcare, dar personajul principal este Othello: el iubește, este ros de gelozie, ucide și se sinucide”¹.

Coloritul mefistofelic al fizionomiei lui Jago din opera lui Verdi nu-i răpește trăsăturile omenești concrete cu care este, înzestrat eroul shakespearian. Nimic nu este în stare să-l oprească pe Jago, un intrigant șiret și plin de răutate. El este Ț pătrunzător, crud și inteligent, acționează cu calcul rece, ceea ce îi dă putere asupra oamenilor. La Shakespeare, Jago este un dușman puternic și periculos, nicidecum un ticălos meschin ca ■’ în nuvela lui Cintio. Jago știe să se prefacă. Toți îi spun „Jago < cel cinstit”. După scrisorile adresate lui Morelli ne putem da seama cît de concret și-l închipuia Verdi. „Mi se pare că-l văd ; ■ pe acest prelat, adică pe acest Jago, cu înfățișarea lui de om J drept. Fă repede vreo două schițe în peniță și trimite-mi-le, dar repede. E prima mea idee! Asa cum s-a conturat acum pe hîrtie” (7 februarie 1880).

„În ceea ce-l privește pe Jago, scrie Verdi în altă scrisoare, ai vrea să-l faci mic, așa cum spui tu, de o constituție destul de plăpîndă, dacă am înțeles bine, să fie unul din băieții aceia șireți care sînt răi ca tășurile de sabie [...] Dacă aș fi artist și ar trebui să interpretez rolul lui Jago, aș prefera un trup slab și înalt cu buze subțiri, cu ochii mici, plasați aproape de nas, ca la maimuțe, cu fruntea înaltă și înclinată și cu ceafa bine dezvoltată. E puțin cam distrat, neglijent, nepăsător, sceptic, ironic. Atît lucrurile bune cît și cele rele le spune cu aerul unui om care se gîndește la cu totul altceva [...] Un astfel de om poate înșela pe oricine, dacă vrei chiar și pe propria lui soție. Dar un om mic și răutăcios ar stîrni îndoiala oricui, fără să înșele pe cineva!” (24 septembrie 1881).

În contrast cu caracterizarea lui Jago se află seninătatea sufletească și blîndețea de porumbiță a iubitoarei Desdemona.

Lupta între forța rea, personificată în Jago, și principiul luminos, întruchipat în figura nobilă a lui Othello și aceea a

¹ V. Ferman. „Verdi în perioada târzie a creației sale”. *Souetskaiia muzlka*, 1938, Nr. 12, pag. 50.

287

Desdemonei, tragedia lui Othello, „care își pierde încrederea în puritatea și sinceritatea raporturilor omenești”¹, după cum spune G. Tigranov în lucrarea sa despre *Othello*, iată în esență conținutul operei lui Verdi.

Othello este suprema realizare a lui Verdi, o dramă muzicală cu adevărat realistă. „În *Othello*, scrie I. I. Sollertinski, dispar ultimele urme ale melodramei, ale retoricii, ale declamației, ale fărîmîțării dramatice. Acțiunea se îndreaptă neabătută spre o catastrofă tragică. Scena furtunii, toate monoloagele lui Othello (din actele II-III), întregul act IV, toate acestea, în sensul cel mai strict, sînt demne de Shakespeare și se apropie într-adevăr de el prin realismul lor zguduitor”².

Întruchiparea unor mari pasiuni în muzică, priceperea de a crea situații dramatice pasionante, expresivitatea orchestrei care fixează cu subtilitate nuanțele psihologice, frumusețea unor armonii îndrăznețe, claritatea sculpturală a melodicii, aceste trăsături — cele mai frumoase • — ale artei lui Verdi nu s-au manifestat nicăieri cu forța cu care s-au manifestat în *Othello*.

Abia în *Othello* a știut Verdi să subordoneze, cu o mare putere de convingere, toate elementele limbajului muzical concepției sale de dramaturg, să le includă în desfășurarea liniilor principale ale subiectului.

Una din însușirile principale ale dramaturgiei muzicale a operei *Othello* este unitatea intonațională. Această unitate este de alt gen decît sistemul wagnerian de leitmotive, pe care se construiește întreaga țesătură muzicală a operei. Folosirea leit-motivelor în *Othello* nu se deosebește principal de utilizarea lor în operele scrise de Verdi mai înainte (*Luisa Miller*, *Traviata*, *Don Carlos*).

În *Othello*, leitmotivul apar, de cele mai multe ori, cris-talizîndu-se treptat prin dezvoltarea tematică; ele nu se aud în întregime decît rareori, în episoadele cele mai importante din punct de vedere dramatic.

Verdi realizează o unitate intonațională remarcabilă, combinată cu o bogăție de imagini muzicale, în scena furtunii, care reprezintă parcă un prolog la operă (*Othello* n-are uvertură). Scriitura orchestrală splendidă, cu individualizarea meșteșugită a timbrelor, cu contraste dinamice dintre cele mai pregnante, redînd o furtună, nu se limitează de loc la descrierea unui

¹ G. Tigranov. „Othello”, op. cit., pag. 176.

²V. I. Sollertinski, „Articole alese despre muzică”, op. cit., pag. 90.

288



Giuseppe Verdi (1867)

peisaj; **ca și în scena furtunii din *Rigoletto***, ea are **o importanță** mai mare, 'introducându-se în dramă și dându-ne primele caracterizări scurte, dar extrem de expresive, ale lui Jago și Othello. Locuitorii Ciprului urmăresc lupta corăbiei lui Othello cu marea zbuciumată.

Replicile la unison ale corului de bărbați vădese emoție și frică:

Allegro agitato



Fren-de te - tra un tor-voe cie-co' spir to di ver- ti'- gi-ne.
U - ni - ver sul e cu - prins de-o groai ni • că vi - je -
li - e

Tot acolo se aude și prezicerea plină de răutate a lui Jago: „Mormînt să-i fie (lui Othello — N.T.). unda lacomă a mării”. Această frază este legată — prin asemănarea intonațiilor — de replicile corului de bărbați, dar ascuțimea contururilor melodice și ritmul tăios îi imprimă un caracter sinistru:

Allegro agitato



Vel ■ vo fre - ne - ti - co det' mar sia la sua lom - ,ba? Mnr-
mint sâ-î fi - e un - da la - co ■ mâ-a mâ - fii!

Drept răspuns la cuvintele lui Jago, se aud exclamațiile de bucurie ale corului: „E salvat”.

Prima frază a lui Othello care apare pe țărnm — „Bucurați-vă, orgoliul musulman în parte a pierit” —, în ritm de marș, cu linii melodice îndrăznețe și de largă respirație, bine determinată din punct de vedere modal, constituie o caracterizare minunată a eroului; ea contrastează puternic cu tabloul sumbru și emoționant al furtunii, iar intonațiile ei se dezvoltă din muzica precedentă:



E - sul - ta te! L'ar - go - gha mu - sul - ma - no se - pol - fac in mar!
Bu - cu - ra - ti - vă! Or - go - liul mu - sul - man în ma - re - a pie - rit.

În *Othello*, Verdi renunță categoric la împărțirea operei în numere. Dezvoltarea continuă a

2S9

Allegro con Dno

Trin - ce tra - can - na pri -- ma che..
 hai, bee de - gra - bă, căi nu s-a

126

svam
ter ————— pi - no cari to e bic - chien^t
mi - nat vi - au - n - pe - har^t

This musical score is for a piece titled "Siam tu pi-no cari to e bic-chien". It is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staff, with some words in superscript. The piano accompaniment consists of two staves, both with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: "svam ter ————— pi - no cari to e bic - chien^t mi - nat vi - au - n - pe - har^t".

Cîntecul de chef este prima verigă din lanțul de nelegiuiri ale lui Jago. Rivalul său, Cassio, e compromis; pentru fapta sa, își pierde gradul militar; Jago va deveni în locul lui, ajutorul lui Othello. Ținta următoare este să-l distrugă pe Othello și să devină guvernatorul Ciprului. Cîntecul de chef este una dintre cele mai impresionante caracterizări ale lui Jago; el are o

foarte mare importanță pentru dramaturgia operei. Ecourile lui îl însoțesc adesea' pe Jago. Din când în când ele se aud și în lipsa lui. Ele se aud adesea atunci când evenimentele ce se petrec pe scenă au legătură cu intențiile și faptele lui perfide.

În actul I se face o expunere a caracterizărilor personajelor principale. Portretul lui Othello, eroic în scena furtunii, se îmbogățește cu noi trăsături în duetul final, care dezvăluie cu toată bogăția de nuanțe dragostea dintre Othello și Desdemona. Această scenă lipsește la Shakespeare, dar conținutul ei a fost luat din actul I al piesei (monologul lui Othello care apără în fața dogelui sentimentul ce-l leagă de Desdemona). Acest poem al unei mari iubiri, este întruchipat cu un realism genial în muzica lui Verdi.

Înșeninarea unei nopți furtunoase ne-o redă cu o claritate vizuală un episod care ne introduce în duet: sonoritățile orchestrale se răresc și se luminează treptat; nu mai rămîne decît un solo de violoncel sordinat, din care se nasc suspinele (cvartet

291

de violoncele în registrul superior), ce prevestesc tema extatică și pasionată a dragostei.

Aici totul e convingător: și peisajul nocturn al naturii care se odihnește după furtună, și dialogul agitat care se desfășoară pe fondul acestei nopți scînteietoare și în care e atît de realistă succesiunea de patetism înălțător, de lirism rafinat și de porniri pătimașe.

Fraza idilică și luminoasă a Desdemonei, care se lasă pradă amintirilor, ne oferă un exemplu de remarcabilă contopire a cîntului cu orchestra, de declamație melodică și de armonii „psihologice” delicate:

Allegro gosterni tu

Oh! co • fne e doi • ce ii mor - mo - ro - rem
 0, ci* de du) - ce-i a w - sa - mpre -

tme una voce (oritana

rall.

stai me; te ne ran - men
 u - nă, ri-a - ducti a - rin
 i! te

pizz *morendo*

Duetul Othello-Desdemona are o formă de o armonie ideală, formă care nu este determinată de o schemă tradițională, ci de conținutul emoțional respectiv: contemplarea pioasă a unei nopți liniștite; torențele de amintiri (furtunile, necazurile și bucuriile primelor întâlniri), care duc la culminarea duetului — tema dragostei:

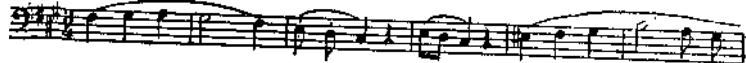
292

''' , ■	i\$B	—	j
	mp		WQrendo
y=t=tsm	bl~	ti*^?³	^ «t^
		~	

Din această frază se dezvoltă o temă sumbră la unison, pe care am putea s-o numim tema condamnării:

Moderato

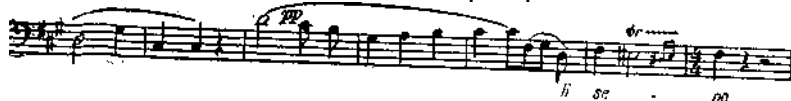
cupo e legato



iu •!>'!-dra fo - sca, li- vi-da Ra-ră hi- doa - să, w-nj-fâ.

cie - ca, oar- bă

col suo ve - le ■ no se cu pro-pri - a-i fi_e. re



stt sss a/. t_0. sca fn-M-ni-.' na. fj'

vi - vi- da pia-ga le squar- cia groaî-ni ^.et •' ra • nâ .ce roa - de_

piep

Mai târziu ea devine însoțitoarea aproape permanentă a lui Othello; ea vorbește despre chinuitoarele gânduri și sentimente provocate în el de insinuările pline de răutate ale lui Jago; 294

ea o însoțește adesea și pe Desdemona, prevestind soarta tragică a „nefericitei” (sensul cuvîntului grecesc Des d em o n a). Mai des se aud doar unele intonații, ecouri ale acestei teme, câteodată legate de reminiscențe ale duetului de dragoste. Ecourile acestei teme se aud în cvartetul splendid din actul II, cvartet bazat pe contraste dramatice. În el sînt reliefate emoțiile personajelor: lupta ce se dă în sufletul lui Othello între încrederea în Desdemona și bănuielile provocate de Jago; nedumerirea și blîndețea Desdemonei care-l iubește; despotismul hain al lui Jago care-i cere Emiliei batista scăpată de Desdemona; rezistența Emiliei. La sfîrșitul cvartetului, intonațiile acestei teme se aud stăruitoare în acompaniamentul orchestral: rugămintea Desdemonei pentru iertarea lui Cassio redeșteaptă bănuielile lui Othello.

Tot actul II se desfășoară sub semnul chinuitoarei și încordatei lupte din sufletul lui Othello, al luptei dintre forțele rele întruchipate în Jago și forțele luminoase întruchipate în Desdemona. Momentul critic al acestei lupte este monologul lui Othello la sfîrșitul căruia, într-un acces de furie, maurul tabără pe Jago. Othello își dă seama că pierderea încrederii în curătenia morală a Desdemonei îl împinge la pieire, că totul se năruie în viața lui. Intonațiile insinuante ale lui Jago sînt în contrast cu mîhni-rea adîncă și cu mînia lui Othello, ros de bănuieli. Othello îi cere lui Jago dovezi. În povestirea mincinoasă a lui Jago „cel cinstit” despre visul lui Cassio care o cheamă prin somn pe iubita lui, Desdemona, se aud intonațiile cromatice ale temei bănuielilor. Linia vocală este ireproșabil de frumoasă; în același timp, ea urmează fiecare nuanță a cuvintelor lui Jago. Intonațiile acestuia se îmbină pe fondul unor sonorități de nocturnă cu reminiscențele duetului de dragoste (procedeu care seamănă cu



Cau-li ve - glia-mo! l'e - sta-si dei ciel - fut-to m'in - no»-da !n, !
ai - nă ma- 'e, ah, ex-faz di - vin ce mâ pâ lrun-de



295

transformările romantice ale temelor; ne referim la transformările tematice din *Sonata în si minor* de Liszt):

Ultima dovadă este batista Desdemonei, batistă pe care Jago ar fi găsit-o la Cassio. Othello e doborât. Victoria lui Jago reiese din jurământul răzbunării: duetul Othello-Jago (cu o formulă melodică ostinată, sumbră și solemnă), cu care se încheie actul. Sufletul lui Othello este în puterea forțelor întunericului. Jago jubilează. În introducerea orchestrală la actul III, plină de o tragică concentrare, se aude tema condamnării, expusă în stil polifonic. Pentru evoluția stării sufletești a lui Othello este deosebit de edificatoare o comparație între monoloagele lui din actele II și III: patetismul și agitația tragică din primul monolog vorbesc despre lupta încordată din sufletul lui Othello, luptă care duce la o explozie de furie frenetică (un *crescendo* treptat al coardelor care ajunge la culminare în întreaga orchestră în momentul când Othello îl doboară pe Jago). Cel de-al doilea monolog vădește deznădejde și întunecime: o recitare inertă în partea vocală, iar în acompaniament o figură ostinată, ca o idee fixă, care amintește de chipul diabolic al lui Jago. După observația justă a lui F. Toye, Jago asistă aici nevăzut, orientînd desfășurarea evenimentelor, deși nu este încă prezent pe scenă¹. Duetul Othello-Desdemona, care precede monologul lui Othello din actul III, este scris și el cu pătrunderea psihologică ascutită caracteristică marilor dramaturgi. La baza duetului se află melodia sinceră și naivă a Desdemonei; aceeași melodie se aude și în replicile de un scepticism rezervat ale lui Othello. Faptul că Desdemona îi ia apărarea lui Cassio stîrnește o furtună în sufletul lui Othello; acesta caută să-și păstreze calmul aparent: partea vocală a lui Othello devine inertă, lipsită de viață, dar orchestra trădează zbuciumul care-i crește în suflet. Culminarea scenei este melodia patetică și plină de durere a Desdemonei (*Andante mosso, la minor*), care apare pe fondul unei pulsări sumbre a acordurilor (fagoturi, corni și tromboane). Dar suferința și dragostea Desdemonei nu găsesc ecou în sufletul răvășit al lui Othello. Acesta e supus voinței rele a lui Jago.

Tema duetului (remarca autorului: „cu un calm și o ironie teribilă”) sună într-adevăr teribil în replica finală adresată de Othello Desdemonei. În episodul orchestral cu care se încheie scena apar din nou clar contururile temei condamnării.

¹ F. Toye- „Verdi”, op. cit., pag. 423.

296

După cum am spus, tema dragostei are și ea o mare însemnătate pentru desfășurarea dramei lui Othello și a Desdemonei. Ecourile ei o însoțesc aproape în permanență pe Desdemona. Din tema dragostei se dezvoltă și intonațiile cu caracter de gemete, care vorbesc despre suferințele lui Othello:



Tema dragostei este viguros dezvoltată în finalul polifonic al actului III (șapte voci, două coruri și contrapunct în orchestră); prin forța sa dramatică și muzicală, prin pregnanța și prin înalta sa măiestrie, acest final nu este inferior ansamblurilor geniale din opera *Don Juan* a lui Mozart. Aici se leagă într-un singur nod anumite evenimente care în dramaturgia tragediei lui

Shake-speare se desfășoară succesiv: scena solemnă a primirii solului venețian, chinurile sufletești și singurătatea tragică a lui Othello; dorul pătimas al Desdemonei pe care acesta o insultă față de toți cei prezenți, doborând-o la pământ.

Armonia formei (tripartită, cu o repriză dinamică) se îmbină în acest septet cu subordonarea totală a structurii față de dezvoltarea dramatică. Conținutul emoțional al acestui septet a fost bine caracterizat de M. S. Druskin: „De acum înainte, nu se mai poate reveni la trecut; tragedia se îndreaptă neabătută spre deznodământ. împietriți, strânși laolaltă pentru ultima oară, participanții și martorii la această tragedie încremenesc într-un ansamblu" ¹. Tot acest ansamblu este dominat de chipul Desdemonei copleșite de suferință; în melodia ei patetică se aud ecourile temei dragostei. Dar Jago nu pune capăt activității sale distructive (îl sfătuiește pe Rodrigo să-l ucidă pe Cassio, numit guvernator al Ciprului, iar pe Othello să se hotărască s-o suprima

in.. ¹ M. S. Druskin - „Probleme de dramaturgie muzicală a operei". Leningrad,

1M02, pag. 10.

297

pe Desdemona). Aceasta este ultima etapă a luptei din care Jago iese învingător. Othello o blestemă pe Desdemona. Groaza momentului este accentuată prin sonoritățile sinistre ale tromboane lor.

Dacă pentru evoluția stărilor sufletești ale lui Othello este edificatoare o comparație între cele două monoloage ale lui, evoluția destinului Desdemonei se dezvăluie cel mai clar din confruntarea stării ei sufletești din duetul de dragoste din actul I cu scenele finale din actele III și IV.

Pentru a simți drumul tragic străbătut de ea, n-avem decât să comparăm fraza Desdemonei, care se lasă pradă amintirilor ei luminoase (exemplul la pag. 297), cu cuvintele pe care i le adresează Emiliei în finalul actului III.

Allegro sostenuto



Un contrast zguduitor există la sfârșitul acestei scene: Othello a leșinat; deasupra lui e Jago triumfând cu răutate; din culise se aud vocile pline de bucurie ale poporului care-l aclamă pe Othello. Intonațiile sumbre ale cuvintelor lui Jago: „Ce poate

298

opri piciorul meu să calce pe această frunte? Iată și leul!" ne fac să ne amintim sinistra lui profeție din scena furtunii; avem aici același contrast dintre ura lui Jago și dragostea pe care întregul popor o are pentru Othello.

Actul IV are cea mai mare importanță pentru caracterizarea Desdemonei. Chinuită de

presimțirea unei morți apropiate, ea cântă un cântec pe care-l ține minte din anii copilăriei, *Cântecul sălciei*.

La începutul muncii asupra libretului, Boito a propus o primă variantă a cântecului — o romanță lirică și calmă, dar Verdi a respins-o. Voia ca zbuciumul sufletesc al Desdemonei, desnădejdea mîhnirii ei, să fie redată printr-un cântec simplu de factură populară. În naturalețea înduioșătoare a cântecului sălciei, în prospețimea modală¹ a splendidei melodii se dezvăluie curățenia fermecătoare a soției lui Othello:

Andante mosso

Pian-gea can-tan - do nel l'er-ma lan-da pian-gea la
Plin-gea cîn - tind în sin - gu - ră - ta - te cu-a-mă - ră

¹ Atît prin caracterul său modal, cît și prin intonațiile sale, cântecul sălciei se apropie de vechile cîntece populare italiene. În melodia lui, ca* și în unele melodii din *Aida*, minorul natural se îmbină cu minorul armonic, treapta a șaptea urcată fiind alăturată treptei a șaptea naturale. Cupletele cântecului alternează cu intervențiile solistice ale instrumentelor orchestrei în majorul omonim (același procedeu ca și în romanța *Aidei*). Merită o deosebită atenție armonia refrenului: acorduri de trei sunete ale treptelor secundare alternînd cu acorduri de cvartă și sextă folosite într-un mod neobișnuit (pe tonică și pe treapta a șasea).

299

come una voce lontana
me - sta o, sal-ce! ssl-ce! sa! - ce!,
ja - le o sal - cie' sal - cie! sal - ere!

Cîntecul este precedat de o scurtă introducere orchestrală; un solo trist de corn englez redă starea sufletească a Desdemonei; dialogul scurt dintre ea și Emilia este de asemenea pătruns de tristețe și îngrijorare: Desdemona vorbește despre presimțirea morții. Își cântă cântecul îngîndurată, parcă numai pentru ea. Melodia se repetă neschimbată, dar variațiunile acompaniamentului orchestral scot în evidență succesiunea de sentimente și de gânduri ale Desdemonei. Despărțirea ei de Emilia, o rugăciune — acordurile viorilor se aud în registrul cel mai înalt — iată ultimele trăsături în caracterizarea acestui chip fermecător. După un moment de liniște plină de încordare, se instaurează — la apariția lui Othello — o atmosferă de creșeîndă îngrijorare (în orchestră se aud intonațiile sinistre ale contrabasurilor; sonoritățile funebre și monotone ale coardelor sordinate, din care răzbat ecourile temei condamnării, se aștern ca niște umbre ce se furișează tiptil; contururile acestei melodii pot fi observate și în *Cîntecul sălciei*:



În această scenă, Verdi ne oferă, poate, cel mai dramatic contrast din toată opera: chipului luminos și blând al Desdemonei i se opune Othello, rob de voința rea a lui Jago și stăpînit de un singur gînd: s-o ucidă pe Desdemona; pentru el nu mai există altă ieșire.

300

Toate evenimentele acestui act se dezvoltă cu o nestăvilă impetuoasă. Dialogul laconic dintre Othello și Desdemona, însoțit de o frază funebă care se repetă mereu în orchestră, duce la inevitabilul deznodămînt fatal.

În cuvintele lui Othello: „și tu cît ești de palidă și blîndă, tăcută, frumoasă!” cuvinte mai curînd rostite decît cîntate, în tăcerea desăvîrșită a orchestrei, Verdi a știut să scoată în evidență cu o deosebită forță adîncimea tragediei lui Othello, aplecat asupra Desdemonei ucisă de el.

Cînd Othello se înjunghie, ecourile muzicii „diabolice” ale lui Jago, ce se aud în orchestră, subliniază legătura dintre faptele perfide ale acestuia și moartea marelui. Dar forțele luminoase triumfă. Tema dragostei care se aude de două ori în finalul operei, capătă o semnificație nouă. Ea răsună pentru ultima oară în momentul în care Othello se sinucide. Jago a fost demascat. Othello s-a convins de nevinovăția Desdemonei și moare cu credința renăscută în perfecțiunea ei morală.

În timp ce compunea *Othello*, Verdi simțea un imens avînt creator. Spunea că această muncă a fost o mare bucurie pentru el. Compozitorul a luat parte cu înflăcărarea autentică a unui creator la pregătirea operei în vederea premierei. Studia cu cîntăreții părțile lor, îi ajuta să găsească întru chipurile scenice necesare. Rolul lui Othello era interpretat de celebrul Tamagno¹. Lui Verdi nu-i plăcea felul în care Tamagno juca în scena sinuciderii; pentru a-i arăta artistului cum trebuie să moară pe scenă, compozitorul, cu toată vîrsta lui înaintată, i-a smuls pumnalul din mînă și s-a prăbușit atît de denaturat, rostogolindu-se pe trepte, încît a stîrnit frica și admirația celor prezenți.

Premiera operei *Othello* a avut loc la teatrul *La Scala* la 5 februarie 1887. Italia se pregătise pentru această zi ca pentru o sărbătoare națională. De 16 ani italienii așteptaseră o nouă operă de la autorul *Aidei*. La premieră au asistat corespondenți speciali din Anglia, Germania, Franța și Statele Unite ale Americii, transmițînd prin telegraf, după fiecare act, comunicări redacțiilor ziarelor lor. Othello s-a bucurat de o primire entuziastă din partea publicului care umpluse sala pînă la refuz.

După terminarea spectacolului, Verdi a apărut pe scenă împreună cu Boito, în care vedea un om demn să-i împărtășească triumful. Cînd a rămas numai cu prietenii săi apropiați, Verdi

¹ Tamagno a jucat cu un succes imens **rolul lui Othello în Rusia**.

301

a spus: „Dacă aș fi cu 30 de ani mai tînăr, aș începe cu plăcere, chiar de mîine, o operă nouă, cu condiția ca libretul să mi-l scrie Boito”.

Verdi s-a despărțit cu tristețe de munca sa de ani îndelungați, „îmi place singurătatea mea cu Othello și Desdemona! Acum publicul, întotdeauna lacom de tot ce-i nou, mi i-a răpit, iar mie nu mi-a mai rămas decît amintirea convorbirilor noastre intime, a îmbucurătoarei noastre apropieri”². Cu toate acestea, după ce s-a înapoiat la Sant'Agata, Verdi a urmărit cu viu interes, după ziare și reviste, destinul scenic al operei sale. În scurt timp, *Othello* a dobîndit recunoaștere universală. Numeroase ecouri ale presei relevau înaltele calități ale noii opere a lui Verdi.

În cronicile despre *Othello* se exprimau păreri diferite. Apreciind în unanimitate opera lui

Verdi ca o lucrare de mare însemnătate, unii critici au considerat că, în stilul declamator, compozitorul s-a apropiat de recitativele vechilor maeștri italieni, în special de scriitura de operă a lui Monteverdi; alții înclinau să vadă în *Othello* influența lui Wagner. Este interesantă părerea unui critic englez care scria că, în *Othello*, „Verdi a respins doctrina lui Wagner cu o putere de convingere atât de mare, încât acest lucru l-ar fi uimit chiar și pe Wagner”³. ■ Într-adevăr *Othello* este o manifestare creatoare a lui Verdi împotriva wagnerismului. Verdi nu părăsește principiile fundamentale ale operei clasice italiene; el nu neagă ci reînnoiește teatrul muzical italian; el opune reformei operei, pe care o făcuse Wagner, propria sa reformă. Wagner pleca de la principiul că teatrul muzical italian, ca focar de rutină și virtuozitate fără conținut de idei, trebuie desființat. După ideea lui Wagner, teatrul nou trebuie creat pe o bază cu totul nouă. Rupînd cu școala clasică de operă, renunțînd la formele tradiționale ale operei, Wagner a ajuns la sfîrșitul activității sale creatoare să nege însăși esența dramei muzicale. *Parsifal* e un fel de orateriu-mister simfonizat, lipsit de dinamismul dezvoltării dramatice. Este extrem de caracteristic faptul că Ceaikovski și Rimski-Korsakov, apreciînd foarte mult pe Wagner ca simfonist, au

F. Toye. „Verdi”, op. cit., pag. 190.

* *D. Hussey*, „Verdi”, op. cit., pag. 282.

F. Toye. „Verdi”, op. cit., **pag.** 192.

302

avut totuși o atitudine negativă față de principiile reformei wagneriene a operei. „Admirînd compozitorul, nu prea nutresc simpatii pentru ceea ce reprezintă cultul teoriilor wagneriene, spunea Ceaikovski. Compozitor, Wagner este fără îndoială una dintre cele mai remarcabile personalități muzicale din a doua jumătate a acestui secol și influența lui asupra muzicii este imensă (...). Dar, după adîncă și ferma mea convingere, el a fost un geniu care a urmat o cale falsă. Wagner a fost un mare simfonist dar nu compozitor de opere (...). Tot ce ne încîntă la Wagner face parte, de fapt, din categoria muzicii simfonice (...). În *Tetralogie* și în *Parstfal*, Wagner nu se gîndește la cîntăreți. În aceste simfonii splendide și mărețe, ei par a fi niște instrumente care fac# parte din orchestră.

Așa dar, ce să spun despre wagnerism? Ce dogme trebuie să profesezi ca să fii wagnerian? Trebuie să negi tot ce a fost creat de altcineva decît de Wagner, să-l ignorezi pe Mozart, pe Schubert, pe Schumann, pe Chopin; trebuie să dai dovadă de intoleranță, de mărginire de gust, de îngustime, de extravaganță. ■— Nu! Respectînd înălțătorul geniu care a creat *Introducerea* la „*Lohengrin*” și „*Cavalcada walkiriilor*”, înclinîndu-mă devotat în fața profetului, eu nu profesez religia creată de el”¹.

Extrem de apropiată de părerile lui Ceaikovski este și atitudinea lui Rimski-Korsakov față de reforma wagneriană a operei. Rimski-Korsakov socotea că, prin activitatea sa în domeniul operei, Wagner „a trasat acel hotar în fața căruia nu mai e posibilă decît o retragere”². Principiile wagneriene în materie de operă, în primul rînd renunțarea la cantilenă, la ariosourile de largă respirație, nu puteau să-i fie apropiate lui Verdi. Compozitorul italian considera inadmisibilă preponderența principiului instrumental în operă. „Opera e operă, spunea el, iar simfonia e simfonie” (scrisoarea către Arrivabene, 10 iunie 1884). Instrumentalizarea melodiei vocale din operele lui Wagner îi era străină lui Verdi, în a cărei creație a predominat întotdeauna principiul vocal, pînă și orchestra devenind vocală prin expresivitatea ei intonațională.

¹ „Wagner și muzica lui”, notă necunoscută de *P. I. Ceaikouski*. „So-vetskaia muzîka”, 1949, Nr. 7, pag. 62—63.

² *N. A. Rimski-Korsakov*. „Wagner și Dargomîjski”. Articole și note muzicale. Petrograd, 1911, pag. 165.

303

Verdi nu se abate de la tradițiile artei vocale italiene nici în recitative. Indemnîndu-i pe tinerii

compozitori italieni „să aprofundeze” recitativele vechilor maeștri italieni, „să împrumute de la cei vechi simplitatea și s-o aplice la cerințele epocii”, Verdi mergea el însuși pe această cale în timp ce crea cele mai frumoase opere din perioada târzie a activității lui. Recitativele vocale ale lui Verdi, cu expresivitatea lor internațională, cu simțul lor dramatic al cuvântului, se apropie mult mai mult de recitativele din operele lui Monteverdi și de vechiul cântec popular italian decât de recitativele wagneriene, care au o bază instrumentală. „La Wagner, scrie N. D. Kașkin, interpreta principală a întregii acțiuni este orchestra, purtătoarea întregului, în timp ce părțile personajelor joacă de cele mai multe ori un rol secundar, dublînd una din vocile orchestrei și supunîndu-se în declamație însăși mișcării masei orchestrale. În recitativul melodic al lui Verdi, pe primul plan se situează vocea și numai ea, pe cînd orchestra joacă un rol de totală subordonare, sprijinind și accentuînd, prin armonii, părțile vocale, fără a atenta undeva la independența lor”¹.

Ca și Wagner, Verdi a pus la baza dramei muzicale principiul dezvoltării muzicale continue în concordanță cu desfășurarea acțiunii. Dar operele lui Verdi sînt cu totul altceva decât dramele muzicale ale lui Wagner. Ascuțimea acțiunii dramatice, dezvoltarea conținutului dramatico-muzical în arii și ansambluri, forme constituite în mod istoric, vocalismul ca bază a întregii țesături muzicale, iată principiile cele mai importante ale teatrului muzical italian de la care Verdi nu se abătea niciodată.

O însemnătate imensă prezintă de asemenea și baza armonică modală a limbajului muzical al lui Verdi, cu totul diferită de aceea a lui Wagner. „Armonia lui (a lui Wagner — *L. S.*), scria Rimski-Korsakov, formînd o țesătură pe mai multe, voci, bogată, abundentă, ajungînd pe alocuri la o uimitoare frumusețe și plasticitate, reprezentînd, în totalitatea sa, un stil rafinat, împins pînă la o supremă tensiune (...)

Wagner a uitat (...) două elemente puternice, stilul sever și stilul liber, a uitat simplitatea și rezerva și, folosind numai lux și dărnicie, s-a văzut lipsit de puternicele mijloace artistice

¹ **N. D. Kașkin. Spectacolele operei particulare italiene la Moscova. „Othello, Operă de Verdi”.** „Artist”, No. 6. 1890, februarie, pag. 133—134: 304

ale variației și contrastelor. Folosirea aproape exclusivă a unui stil rafinat provoacă o monotonie a luxului și a exaltării”¹.

Pentru Verdi nu este caracteristic nici luxul wagnerian al „scriiturii abundente pe mai multe voci”, nici exaltarea stilului concentrat wagnerian (moduri cromatizate, succesiuni eliptice, abundența de progrese modulatorii). Armoniile lui Verdi sînt construite pe o bază diatonică, după cum este diatonică prin natura ei, și muzica populară italiană. Din baza modală diatonică se naște și forța muzicii și caracterul neprihănit și rezervat al lirismului lui Verdi.

Din trăsăturile caracteristice ale muzicii populare italiene s-a născut specificul armoniilor verdiane din operele create în perioada de maturitate: folosirea frecventă și neobișnuită a acordurilor de cvartă și sextă și a celor de terță și cvartă ale treptelor secundare; paralelisme îndrăznețe; de aici provin și suprapunerile de cvarte, atît de caracteristice pentru Verdi, care știe să scoată din ele culori extrem de variate și neobișnuite. Cu ajutorul lor, el găsește mijloace de a exprima și intransigența crudă a răzbunătorului Fiesco (exemplul la pag. 206) și lirismul entuziast al lui Radames (exemplul I, pag. 256); în acorduri paralele de cvartă și sextă apare replica de un tragism pătrunzător a Desdemonei care își presimte soarta (exemplul la pag. 298); uneori suprapunerile de cvarte dobîndesc o semnificație coloristică; astfel, ele creează o atmosferă de nocturnă impresionistă în introducerea la actul III din *Don Carlos*, precum și în povestirea lui Jago despre visul lui Cassio (exemplul de la pag. 295).

Prospețimea armoniilor lui Verdi nu constă în folosirea unor armonii complexe, care să creeze o stare de încordare, ci mai ales în conducerea neobișnuită a vocilor, în tratarea originală și liberă a acordurilor de trei sunete, în alăturarea plină de culoare a unor armonii și tonalități (avem un exemplu remarcabil în cîntarea preoților din actul III din *Aida*). Lui Verdi îi plăceau

sucesiunile în raport de terță, îmbinarea directă a majorului cu minorul omonim (romanza Aidei, cântecul sălciei cântat de Desdemona). Ce-i drept, în unele lucrări ale lui Verdi (în *Don Carlos*, precum și în *Aida* și *Othello*) se poate descoperi o apropiere de armoniile wagneriene; dar acestea nu

¹ A. f. *A. Rimski-Korsakov*. „Wagner și Dargomîjski”. Articole și note muzicale, op. cit., pag. 146—148.

80 — Giuseppe Verdi

305

sînt decît scurte episoade. După cum observă pe bună dreptate S. N. Bogoiavlenski, e suficient să asculți zece măsuri pentru a sesiza clar deosebirea fundamentală dintre muzica lui Verdi și aceea a lui Wagner.

Vom aminti faptul că duetul de dragoste Othello-Desdemona este cel mai apropiat de Wagner (ex. la pag. 293). Dorul „tristanian” duce la o cadență cu totul diferită de aceea din *Tristan*, anume la o cadență pur italiană, cu succesiunea în terță a treptelor, caracteristică pentru Verdi, și cu folosirea neobișnuită a acordului de cvartă și sextă al treptei a șasea (tonică, acord de cvartă și sextă al treptei a șasea coborîte, dominantă, tonică).

Armoniile lui Verdi nu stingheresc și nu elimină niciodată melodia, care predomină întotdeauna. După o expresie reușită a lui N. D. Kașkin, Verdi „nu se rușina de melodiile sale, ci le dădea o dezvoltare deplină și le ducea pînă la desăvîrșire”¹.

Pentru melodia dramatică a lui Verdi sînt caracteristice creșterile intense și îndelungate, care duc în încheiere la o culminare pregnantă. Așa sînt: aria răzbunării Abigailiei din *Nabucco*, balada Elenei din *Vecerniile siciliene*. Adesea culmi-narea este pregătită prin dezvoltarea melodică a unei scene întregi: astfel, în *Emani*, culminarea din scena conjurației este pregătită de ruga Elvirei. Chemările pătimase ale lui Âmneris sînt pregătite de corul fetelor (actul II din *Aida*); un exemplu splendid de mare creștere dramatică, ce se încheie printr-o culminare lirică, ni-l oferă povestirea lui Amonasro și melodia implorării păcii din finalul actului II din *Aida*, melodie care încununează povestirea. Dar, paralel cu melodiile de mare tensiune, Verdi știe să creeze și melodii vapoaze, ușoare; am relevat mai sus comunitatea dintre melodiile „aerene”, pe care le cîntă în momentul despărțirii de viață, Luisa, Violetta și Aida; simplitatea accentuată a liniilor vocale de o puritate ideală din *Agnus Dei* și din aria Gildei; „imaterialitatea” melodiei din duetul final Aida-Radames. Să ne oprim asupra dezvoltării intonaționale a frazei de plecare din acest duet (exemplul la pag. 265). În locul unei creșteri și ascuțiri treptate a intervalelor ca, de exemplu, în melodia Elvirei¹ (exemplul la pag. 76), aici dezvoltarea e diametral opusă; în faza inițială,

¹ N. D. Kașkin. „Giuseppe Verdi”, (Necrolog). „*Moskovskie vedomosti*”, (Monitorul Moscovei), din 18 ianuarie 1901.

306

accentul se pune pe intervalul de septimă mare, subliniat printr-o sincopă; în continuare, tensiunea dintre intervalele de sprijin slăbește treptat (septimă mare — cvartă mărită — cvintă micșorată).

Este caracteristic faptul că melodiile verdiane, ale căror intonații sînt foarte sensibile la semnificația cuvintelor, în dezvoltarea lor nu se lasă totuși încătușate de text; ele au întotdeauna o logică internă de dezvoltare pornită din muzica însăși. În același timp, melodia lui Verdi este întotdeauna strîns legată de acțiune; ea nu încetează niciodată să fie dramatică: atît ritmul, cît și caracterul respirației melodice reacționează la fiecare schimbare a emoțiilor. De aici provine și deosebita bogăție ritmică a muzicii lui Verdi. Compozitorul știe să scoată în evidență cu ajutorul accentelor dinamice și ritmice expresivitatea intonațională a intervalelor, adesea pe timpi neaccentuați (trăsătură care se trage din cântecul popular). Găsim exemple splendide în aria Leonorei (actul IV) din *Trubadurul*, în melodia implorării păcii din finalul actului II din *Aida*, în cântecul sălciei și, mai ales, în duetul final Aida-Radames. Rădăcinile populare ale artei lui Verdi au fost remarcate de Ceaikovski, care a subliniat în

mod pătrunzător însemnătatea progresistă a creației lui pentru noua generație de compozitori italieni.

„Genialul bătrîn Verdi, spunea Ceaikovski, deschide în *Aida* și în *Othello* pentru muzicienii italieni căi noi, fără să se abată cîtuși de puțin în direcția germanismului (pentru că cu totul greșit cred unii că Verdi merge pe urmele lui Wagner); tinerii săi compatrioți pleacă în Germania și caută să culeagă lauri în patria lui Beethoven și a lui Schumann cu prețul unei regenerări forțate, străduindu-se asemenea lui Brahms să fie profunzi, greu de înțeles, chiar plictisitori, numai să nu fie confundați cu acea legiune de compozitori italieni care mai diluează și astăzi cu apă, în toate chipurile, anumite p a s aj e banale din operele lui Bellini și ale lui Donizetti (...) Sînt ferm convins că muzica italiană va păși într-o nouă epocă de înflorire abia atunci cînd italienii, în loc să intre, contrar atracției lor natale, ba în rîndurile wagnerienilor, ba în rîn-durile lisztienilor sau ale brahmsienilor, vor începe să soarbă noi elemente muzicale din sînul creației populare”¹.

¹ P. I. Ceaikovski. „Descrierea autobiografică a călătoriei îăcută în străinătate în anul 1888”. Articole de critică muzicală, op. cit., pag. 354.

307

XVII

„FALSTAFF”. ULTIMII ANI

Nu s-a putut stabili cu precizie cînd anume i-a venit pentru prima oară lui Verdi ideea de a scrie opera *Falstaff*. Se știe însă că el se gîndise la acest subiect încă din perioada 1860—1870. Este ușor de închipuit că amintirea grea a eșecului primei sale opere comice, *O zi de domnie*, îl reținuse vreme îndelungată de la asemenea încercări. De altfel, dorința de a-și mai încerca o dată forțele în acest gen nu-l părăsise pe Verdi; există mărturii că el se gîndise la transpunerea muzicală a comediei *Tartuffe* de Moliere.

Despre interesul viu al lui Verdi pentru genul comic vorbește o scrisoare adresată lui Giulio Ricordi. Ea a fost provocată de un articol în care se citase părerea lui Rossini despre Verdi ca despre un compozitor incapabil de a crea o operă comică. „Am citit în revista Dv., spune Verdi, felul în care Duprez descrie prima noastră întîlnire, precum și părerea lui *Jupiter* Rossini (cum îi spunea de obicei Meyerbeer) ... Timp de 20 de ani am căutat un libret comic pentru o operă și acum, cînd l-am găsit, prin acest articol, Dv. îi sugerați publicului dorința neîntemeiată de a fluiera opera mea” (26 august 1879). Din păcate, nu se știe care anume subiect îl atrăsese atunci pe Verdi.

Pe cînd termina *Othello*, Verdi era sincer convins că scrie ultima sa operă. Ii era teamă că, în viitor, s-ar putea manifesta vîrsta lui înaintată, că în creația lui ar putea pătrunde răceala bătrîneții. Verdi nu suferea însă răceala în artă. Boito a trebuit să depună eforturi mari pentru a-l putea convinge pe Verdi să scrie o operă pe subiectul unei comedii shakespeariene.

308

În noiembrie 1890, Verdi a primit de la Boito libretul perfect pus la punct al lui *Falstaff*, l-a considerat excelent și l-a acceptat aproape fără modificări. Curînd după aceea s-a aflat că Verdi lucrează la noua lui operă. La întrebările ziariștilor care-l asaltau, Verdi răspundea că scrie opera pentru el, că n-are planuri precise în legătură cu ea și că nu știe dacă o va termina. La început, el a avut chiar ideea de a nu reprezenta *Falstaff* la Milano, ci la vila sa Sant'Agata pentru un cerc restrîns de prieteni.

În vara anului 1892, partitura operei *Falstaff* a fost terminată. Cînd au început repetițiile la teatrul *La Scala*, Verdi a subliniat în repetate rînduri că își rezervă dreptul de a-și retrage opera dacă nu va fi mulțumit de interpretarea ei. Aceasta arată că compozitorul încununat de glorie nu uitase soarta operei *O zi de domnie* și că, era oarecum îngrijorat de soarta celei de-a doua opere comice ale sale.

Falstaff a văzut lumina rampei la 9 februarie 1893. Spectacolul s-a transformat într-o grandioasă sărbătorire a octogenarului compozitor. Italienii au considerat succesul imens al

operei drept un triumf național. În legătură cu premiera operei *Falstaff*, guvernul italian a hotărât să-i atribuie autorului ei titlul de marchiz de Busseto, recunoscându-i astfel meritele. Pentru mentalitatea democratică a lui Verdi este caracteristic faptul că, aflînd despre această intenție, el a adresat unuia din membrii guvernului o scrisoare prin care a refuzat categoric titlul ce i se oferise.

În timp ce lucra la *Falstaff*, Verdi scria unui compatriot și biograf al său, Gino Monaldi, că sînt 40 de ani de cînd se ține gîndește la o' operă comică și 50 de ani de cînd cunoaște *Nevestele vesele din Windsor*, însă crearea unei opere pe subiectul acestei comedii shakespeariene a fost împiedicată vreme îndelungată de obstacole de neînvins. „Acum Boito a înlăturat orice „dar” și mi-a oferit o comedie lirică ce nu seamănă cu nici o altă comedie. Scriu cu o mare plăcere muzica pentru ea [...] Falstaff e un pungaș care face diferite pozne, e viclean și hazliu. E un tip caracteristic. Opera e în întregime comică” (3 decembrie 1890).

După ce a terminat partitura, Verdi s-a despărțit de ultima sa creație prin următoarele cuvinte glumețe și triste:

309

Totul s-a terminat. Du-te, du-te, bătrine John,

Urmează-ți drumul cit îți va permite viața.

Un tip hazliu de viclean,

Care trăiești sub diferite măști.

Pretutindeni și oricînd. Mergi, mergi, înainte, înainte I

Adio!!

Verdi s-a despărțit de Falstaff cu aceeași tristețe cu care se despărțise cîndva de Othello și de Desdemona. Se obișnuise cu el și-l îndrăgise. Falstaff al lui Shakespeare devenise pentru el un om viu cu toate trăsăturile sale ridicole, rele și atrăgătoare.

Falstaff e unul dintre personajele cele mai complexe ale lui Shakespeare. Nobil sărăcit și decăzut, mîncău, bețiv, ștrengar și cinic lipsit de principii, Falstaff ne cucerește totuși prin irezistibilă sa bucurie de a trăi, prin inteligența sa fină, pătrunzătoare și ironică. Falstaff e în stare să rîdă nu numai de alții, ci și de el însuși, și în aceasta constă farmecul lui.

Boito a creat portretul lui Falstaff, viu și reliefat, după două lucrări dramatice ale lui Shakespeare: subiectul *Nevestelor vesele din Windsor* — neizbutitele aventuri de dragoste ale lui sir John Falstaff — a fost completat cu scene din cronică istorică *Henric al IV-lea*; în ele figurează același ștrengar și bețiv neastîmpărat Falstaff, gros și lăudăros, care nu-și pierde niciodată buna dispoziție.

Din cronică au fost împrumutate unele episoade de culoare, care scot în evidență mai din plin caracterul lui Falstaff: monologul lui Falstaff despre inutilitatea cinstei, descrierea elocventă a nasului roșu al bețivanului Bardolph (Bardolfo), preamărirea calităților dătătoare de viață ale băuturii; tot de acolo a împrumutat Boito și materialul pentru cîntecul liric al lui Falstaff:

„Cînd eram paj la seniorul de Norfolk”. În subiectul *Nevestele vesele din Windsor* au fost făcute prescurtări și modificări; de pildă, în doctorul Caius s-au contopit mai multe personaje: Caius, judecătorul Shallow și nepotul său Slender; Anna Page a devenit Nannetta Ford; au fost eliminate unele scene și cîteva personaje mai puțin importante. Astfel, acțiunea a fost simplificată, mersul evenimentelor accelerat, iar caracterul personajului principal scos în evidență cu o amploare și cu un relief rar întîlnit într-un libret de operă. *Falstaff* de Boito e considerat pe bună dreptate unul dintre cele mai bune librete de operă comică.

310

Verdi a lucrat la *Falstaff* fără grabă, reflectînd cu meticulozitate la toate detaliile. Pe cînd crea *Falstaff*, el se sprijinea pe îndelungata sa experiență în domeniul operei; el a aplicat în genul operei comice acele principii ale dezvoltării muzicale continue care se întruchipaseră în modul cel mai fericit în *Othello*. Se poate spune că Verdi a realizat în *Falstaff* o reformă a operei *buffa* pe baza dramei muzicale. Prin inepuizabila ei finețe, prin optimismul ei, prin

unitatea ei de concepție și prin măiestria cu care a fost tradusă în viață, această operă este o succesoare demnă a genialului *Bărbier din Sevilla* de Rossini.

Muzica operei *Falstaff*, cu ritmica ei clară, clasică, elastică și variată, cu pasajele ei ușoare și scînteietoare, curge într-un torent vijelios; această operă a lui Verdi cu hohotele ei nestăvilite de rîs, ne pasionează printr-o succesiune capricioasă, caleidoscopică, de scene comice, printre care se intercalează pasaje de un delicat lirism. Prin multe trăsături caracteristice Falstaff e strîns legat de vechea opera *buffa* italiană, de creațiile lui Cimarosa, Rossini și Mozart. Dar în muzica din *Falstaff* nu există nici umbră de stilizare.

Limbajul armonic al acestei opere este îndrăzneț și rafinat; orchestrația uimitoare prin strălucirea și expresivitatea ei bogată în culori, fără a estompa însă niciodată linia vocală, fixează cu finețe, nuanțele, stărilor sufletești și ilustrează splendid situațiile.

Inventivitatea melodică a lui Verdi este inepuizabilă în *Falstaff*. În vârtejul fulgerător de imagini muzicale — spirituale, ironice sau duioase — urechea prinde adesea inflexiuni caracteristice pentru Verdi; dar melodiile din *Falstaff* sînt lipsite de o expunere încheiată, „temeinică”; ele evadează și sînt înlocuite printr-un torent de imagini noi, nu mai puțin vii, spirituale și fermecătoare. Hotarul dintre recitativ și cantilenă lipsește aproape în întregime din melodica operei *Falstaff*. Aici apare o expresivitate verbală a intonațiilor, nouă pentru opera comică italiană, expresivitate care apropie cîteodată stilul melodic al acestei opere de recitativul melodic al compozitorilor ruși Dar-gomîjski și Musorgski.

Cînd a apărut *Falstaff*, aceste trăsături noi au fost semnalate de S. N. Kruglikov, critic muzical rus și prieten cu N. A. Rimski-Korsakov: „În al său *Falstaff* Verdi urmărește o manieră care are multe puncte de contact cu ceea ce se află la baza teoriilor radicalismului rus în domeniul operei; el caută

311

să urmeze cu fidelitate acțiunea comediei, fiecare frază din text; într-un cuvînt, se pasionează pentru niște tendințe cu totul noi pentru un italian”¹. Ca să ilustreze noua manieră a lui Verdi, Kruglikov dă ca exemplu scena dintre Falstaff și Quickly (tabloul I din actul II) care, după cum observă el pe bună dreptate, mai curînd ar putea fi considerată „dialog” decît „duet”. Dar Kruglikov nu prea are dreptate, socotind ansamblurile în formă de dialog din *Falstaff* drept o tendință cu totul nouă în creația lui Verdi. Nu este nouă decît factura intonațională în stil popular a acestor dialoguri.

Alături de scenele în care predomină recitativul, *Falstaff* are o serie de ansambluri în care apare cu o deosebită claritate legătura cu tradițiile vocale ale vechii opere comice italiene: cvartetul grațios (fără acompaniament) al nevestelor poznașe indignate de pretențiile obraznice ale lui Falstaff (tabloul II din actul I) sau nonetul complex (din același act) ne cucerește prin simplitatea și transparența ideală a sonorităților, ceea ce este posibil numai în cazul unei foarte înalte măiestrii.

Caracterele personajelor din *Falstaff* sînt scoase în relief cu o rară precizie. Muzica legată de chipul lui Falstaff este extrem de melodică și bogată în nuăfife. Verdi nu l-a înzestrat pe Falstaff cu un leitmotiv (deși acestea sînt multe în operă); nici una din temeile lui Falstaff nu se repetă, fiecare trăsătură muzicală nouă dezvăluind noi trăsături ale caracterului complex și contradictoriu al eroului shakespearian. Verdi a realizat în caracterizarea lui Falstaff o analiză psihologică neobișnuit de profundă pentru o operă comică. Chiar în prima scenă (în tavernă), care zugrăvește cheful lui Falstaff în societatea a doi aventurieri, Bardolfo și Pistola, acest bețivan decăzut dă dovadă și de ardoare tinerească (scena cu Caius, cîntecul *Dacă noaptea prin taverne*), și de ascuțimea spiritului său, batjocoritor și sceptic în aprecierea calităților morale ale tovarășilor săi de chefuri.

Povața lui Falstaff pentru prietenii săi hoțomani: „Să furați politicoși și cu tact” (din același tablou) este încadrată în aceleași sonorități cuviincioase și mieroase de coral. Asemenea contraste dintre text și muzică ascut caracterul comic al situațiilor.

Unul dintre procedeele cele mai caracteristice ale dramaturgiei *operei buffa* este parodia muzicală: *opera buffa* a ridiculizat adesea stilul „operei serioase”, folosind, de exemplu, în situații

¹ S. N. Kruglikov. „Falstaff de Verdi”. *Artist*, aprilie, No. 29. 1893, pag. 132.

312

comice o muzică emfatică, solemnă ca o copie comică a „operei serioase”. Parodii de acest gen întâlnim și în operele lui Verdi. Când Falstaff, cherchelit și mulțumit de sine, își laudă „imensul pîntec” (actul I, tabloul I), în orchestră se aud sonorități mărețe în tempo de marș în spiritul muzicii wagneriene a Walhallei:

Moderato maestoso

Piu lento ^

ad - do - me Ce un mi-glia - Io di-tâ bur -
tâ sînt o mi - e de



Uneori Verdi face un obiect de glumă din propriul său stil de operă. Adesea, în asemenea momente, muzica este aproape serioasă, dar un anumit truc orchestral amintește de caracterul comic al situației. Practicismul cinic al perorațiilor lui Falstaff despre inutilitatea cinstei (sfîrșitul tabloului I) corespunde meditațiilor lui Jago, fiind o parodie a declamației patetice din „crezul” acestuia. Caracterul comic al monologului lui Falstaff este subliniat prin trăsături umoristice în orchestră; astfel, fiecare întrebare a lui Falstaff despre avantajele practice ale cinstei este însoțită de bombănitul hazliu al clarinetului și al fagotului, precum și de *pizzicato* la contrabasuri.

Trecerile de la bufonerie la un lirism autentic și grav constituie una dintre trăsăturile cele mai atrăgătoare ale caracterizării complexe a lui Falstaff. O tulburare lirică autentică se aude în

313

povestirea lui Falstaff despre Alice Ford (actul I, tabloul I). Muzica legată de Alice caracterizează, poate, nu atît pe această fermecătoare femeie, cît visul lui Falstaff în legătură cu ea:

dolcissimo

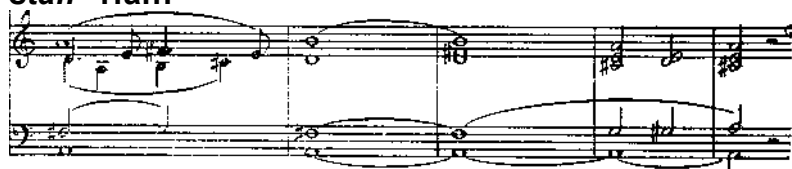
ff — **f** < < >



£// suo de - sir Do - rin - fa ei
in lei ful-ge - a si al mio con-
cres • tea cu tîf e - ram eu mai a -



■ *giun-to, che pa-re-a* proa-pe de par-că spu
 .5W? di Sir John **Fal** a lui sir John **Fal**
staff" rfafl!"



Un suflu de lirism, colorat cu tonuri optimiste există și în madrigalul *Amor, amor* (duetul Falstaff-Ford de la începutul actului III). Lirismul naiv al lui Falstaff care se lasă pradă amintirilor din tinerețe în cântecul său *Cind eram paj la seniorul de Norfolk* (actul II, scena II) devine aproape înduioșător.

Diapazonul emoțional larg al chipului lui Falstaff se dezvăluie în primul tablou din actul III. În atmosfera generală a scenei mai introduce un preludiu orchestral agitat; această muzică ar fi fost sumbră, dacă tema urmăririi lui Falstaff de către Ford, nu ne-ar fi amintit de un episod comic din actul precedent, când, căutînd să scape de urmărirea soțului gelos al Alicei, obezul ei admirator era cîț pe ce să se sufoce într-un coș, sub un morman de rufe. Singur în tavernă, Falstaff este copleșit de gînduri triste. Amărăciune, mîhnire, dezamăgire se aud în monologul său *Blestemată lume*. Bătrînul bețivan caută uitarea în băutură; pe măsură ce bea, proasta dispoziție dispăre și tristețea lui se transformă

314

în bucuria de a trăi. Este superb efectul orchestral al amețirii lui Falstaff. În orchestră se dezlănțuie un tril; toate instrumentele orchestrei, inclusiv trompetele, tromboanele și tremoloul tobei mari, intrînd unele după altele, creează sonorități tremurătoare, care vădesc bucurie.

îmbinarea aproape „serioasă” a unei muzici agitate cu caracter emoțional și textul umoristic se vede și în monologul lui Ford (actul II, tabloul I). Soțul gelos al Alicei este convins de infidelitatea frumoasei sale soții. În muzică doar unele detalii ne amintesc de caracterul comic al scenei (turnuri declamatoare de o sîngăcie intenționată, unele cuvinte strigate cu furie: „încorno-ratule! Bivole! Țapule!”). Lui Ford, care este stăpînit de gelozie, ! i se pare că-i cresc coarne pe frunte; în orchestră se aud sonoritățile în creștere ale unor acorduri disonante:



Oue - ra mi e - nor - mi ere - sco/ sul - ld mia te - sta.
 Două coar - ne e - nor ine cresc pe-a mea _____ frun -
 te



„Așa ceva i s-ar potrivi bine și lui Musorgski”, comentează Kruglikov acest episod.

Celelalte personaje au de asemeriea caracterizări reliefate. Este fermecător și totodată hazliu micul univers al nevestelor vesele din Windsor cu viclenia lor plină de ironie (minunat redată de exemplu, în ciripitul ușor al suflătorilor de lemn: introducerea orchestrală la tabloul II din actul I). Fiecare nevăstă are și o caracterizare individuală. Grațioasa și vicleana Alice nu seamănă cu Quickly cea ironică și cu Meg cea veselă, dar rezervată. Verdi atribuia o deosebită însemnătate rolului Alicei: „Pentru ea este necesară o voce foarte ușoară și de o frumusețe naturală. Dar, în primul rînd, actrița trebuie să fie un drăcușor. Partea Alicei nu este atît de mare ca a lui Falstaff, dar este tot atît de importantă din punct de vedere scenic. Alice conduce întreaga intrigă a comediei" (11 februarie 1894). Firea feminină, fermecătoare, poetică, ironică și delicată a Alicei iese în evidență cu cea mai mare am-

315

ploare în scena cu Falstaff (tabloul II din actul II) și în scena finală din parc, unde Alice își desăvîrșește răzbunarea lipsită de răutate împotriva lui Falstaff și duce la un deznodămînt fericit dragostea dintre Nannetta și Fenton.

Un portret splendid al perfidei Quickly îl constituie scena dintre ea și Falstaff. Plecăciunile și cuvintele ei de salut, respectuoase și totodată ironice, lingușirile ei insinuante, povestirea ei despre suferințele biete Alice care este îndrăgostită sînt redată cu un rar simț intonațional:

Re - ve . ren
P'e - că - ciu . »|

marcato
Po - ve - ra don-na! lean-go - scie su - e son cru - de - li!
Bia - ta (e - me - ie! cu so - fu - i. i Su - ce - o via - fă - a - ma - ră!

Sînt reliefate suculent portretele altor personaje: doctorul Caius, obtuz ia minte și lacom; Ford cel posac; aventurierii Bardolfo și Pistola, oameni care trăiesc ca niște trîntori din-mila lui Falstaff. Personajele operei nu-și pierd trăsăturile individuale de-a lungul întregii acțiuni care se dezvoltă vijelios; aceste trăsături ies la iveală și în ansambluri superbe, de o scînteietoare finețe. Așa sînt: nonetul, în care grupul de neveste rîzînd ațîțător contrastează cu ansamblul locuitorilor din Windsor revoltați de aventurile lui Falstaff; scena finală din actul II, în care urmărirea de către Ford, cuprins de furie, a nefericitului admirator al soției sale se termină cu zborul de efect al obezului cavalier pe

316

fereastra Alicei într-un coș cu rufe murdare, în explozia de rîs a viclenelor femei.

Firile poetice ale perechii de îndrăgostiți, Nannetta și Fenton, ocupă în operă un loc cu totul aparte. Muzica senină, rafinată și elegantă, legată de această pereche, ne atrage prin lirismul spontan al unei iubiri tinerești.

Prezintă un caracter aparte și muzica din ultima scenă a operei.

Acțiunea se petrece noaptea în parcul din Windsor. Pentru toate păcatele sale, incorigibilul „don Juan” Falstaff trebuie să-și primească pedeapsa din partea locuitorilor orașului travestiți în elfi și pitici. Acesta este planul de răzbunare al nevestelor vesele din Windsor.

Muzica orchestrală a acestei scene, cu chemarea cornului și cu strigătele paznicilor de noapte, redă poezia unui peisaj de pădure și se contopește direct cu cântecul de dragoste al lui Fenton. Acest pasaj poetic cu coloritul său orchestral romantic și cu armoniile sale rafinate trebuie considerat printre cele mai frumoase „nocturne” ale lui Verdi.

Andante assai sostenuto

Al - lor ta no - ta che non e piu so - la, vi - bra di qu-
 Ac - cen - tui lui gâ - sind o re - zo - nan - ță, vi - bre - ză - n

-la in un ac-cordoar ■ ca - no, Ein - na - mo ran - do l'aer an-te-
 In- tr-un a - cord de bu - cu - ri - e- Ast - fel cîs - rig am - pioa - re
 și tă -

317

»6 cu o al - tă «.ce-----,,; e. c^ij,,,s. t8n

În corul glumeț al elfilor care-l atacă soe Falstaff (*Să-l ciupiți, să-l înțepați*), în dansurile lor grațioase s-ar putea observa o asemănare cu *Visul unei nopți de vară* de Mendelssohn. Dar atât prin caracterul muzicii, cât și prin întreaga concepție a scenei, aceasta are mai multe trăsături comune cu farsa din vechea comedie italiană a măștilor decît cu fantasticul romantic al lui Weber sau al lui Mendelssohn. Fuga finală, plină de veselie și umor, scrisă cu măiestrie, este o laudă la adresa glumei ascuțite și a rîsului atotbiruitor.

Ultima operă a lui Verdi, cu toate că a fost scrisă atunci cînd autorul ei avea 80 de ani, ne cucerește prin optimismul ei tineresc, prin prospețimea și noutatea unui limbaj muzical bogat în nuanțe. Repeziciunea ametoitoare a acțiunii care se desfășoară în cadre mici și lipsa aproape totală a tempourilor lente îngreu-ează întrucîtva perceperea operei *Falstaff*. Intermezzo-urile lirice—scenele de dragoste dintre Nannetta și Fenton—descarcă atmosfera de rîs nestăvilit care domnește în operă, dar nu constituie un fond de suficient contrast pentru comicul situațiilor încurcate din *Falstaff*. Poate că acesta este motivul pentru care *Falstaff* nu s-a

bucurat de un succes atît de larg ca operele cele mai populare ale lui Verdi.

După premiera de la Milano a operei *Falstaff*, Verdi a mai asistat și la premiera acesteia la Roma; în primăvara anului 1894, el a întreprins o călătorie la Paris pentru a lua parte și la prima reprezentație a acestei lucrări la *Opera Comique*.

Verdi a terminat *Falstaff* în al optzecelea an al vieții sale. După premieră, el a revenit la modul său de viață liniștit, dar nicidecum inactiv. Principala lui grijă era să întrebuințeze în folosul celor nevoiași importantele venituri care i le aduceau reprezentațiile operelor sale. Verdi a cheltuit sume mari pentru

318

construirea unui spital la Villanova și a întemeiat la Milano un cămin pentru muzicienii bătrîni.

V. D. Korganov, care l-a vizitat pe Verdi la mijlocul ultimului deceniu al secolului trecut, a făcut în studiul său asupra vieții și operei venerabilului compozitor un portret viu al acestei ilustre personalități: „Verdi e înalt (...) are un mers ferm, egal și frumos; părul alb și des îi încadrează toată fața, ochii lui adînc și luminoși vădesc multă bunătate și prietenie; se remarcă mîinile lui aspre, late și osoase. În haina lui călduroasă, scurtă, în cravata lui ușoară legată în formă de fundă, în mica lui pălărie depîslă nu se vede nici o urmă de cochetărie și de eleganță”, astfel rămăsese Verdi la vîrsta de 84 de ani în memoria contemporanului său rus¹. Compozitorul acesta cu renume mondial păstrase în înfățișare, pînă în ultimii ani ai vieții sale îndelungate, trăsăturile unui țăran italian.

Rămăseseră neschimbate și trăsăturile principale ale fizionomiei morale a lui Verdi: o cinste incoruptibilă, o exigență severă pentru propria lui persoană, energia, voința și mintea lui ageră. Nu putea să sufere reclama, nu-i suporta pe lingușitori. Verdi, care era modest și căruia îi plăcea singurătatea, făcea cîteodată impresia unui om aspru și puțin cam dur. În realitate, era un om sensibil și cu o inimă foarte bună. Nu lăsa niciodată fără ajutor pe aceia care aveau nevoie de el și știa s-o facă rămînînd în umbră. Avea o deosebită simpatie pentru tineretul înzestrat care n-avea mijloace să-și facă studiile muzicale.

Găsim o caracterizare minunată a fizionomiei morale a lui Verdi în amintirile lui L. Escudier, apărute încă în 1863: „Verdi n-avea decît trei pasiuni. Ele atinseseră însă o forță imensă: dragostea pentru artă, sentimentul național și prietenia”. După cum spune Escudier, dacă-l cunoșteai superficial, Verdi era „rece, nesociabil, aspru și posac... O invitație îl sperie, un dineu, o serată, un bal sînt pentru el o adevărată tortură. Spinarea lui nu știe să se încovoie. El nu așteaptă nici cinci minute într-o anticameră, chiar dacă aceasta este a unui palat regal; îi spune adevărul unui monarh.

Celălalt Verdi e delicat, prietenos, vorbăreț și chiar elocvent. Ii place să petreacă ceasuri în șir cu prietenii, să discute literatură, artă, politică. Și aici aceia care au avut norocul să stea de vorbă cu el îi cunosc conștiința curată, experiența și

¹ V. D. Korganov. „Verdi”, op. cit., pag. 70.

319

înțelepciunea. În clipele unor discuții liniștite, se dezvăluie figura unui om minunat și inteligent, a unui patriot sincer și a unui prieten adevărat al patriei sale”¹.

Anul 1897 a fost fatal pentru Verdi. În luna noiembrie a acelui an a murit Giuseppina Streponi. Pe Verdi îl lega de ea o conviețuire de o jumătate de secol. Tovarășă devotată și iubitoare, ea fusese martora întregului drum creator, triumfurilor și eșecurilor sale. Verdi a devenit mai închis. Singurătatea bătrî-nețea, perspectiva de a trăi nemaifiind capabil să-și continue munca, toate acestea exercitau un efect apăsător asupra lui. Totuși forțele creatoare ale compozitorului nu secaseră nici în ultimul deceniu al secolului trecut. Ultimele lui compoziții sînt *Quattro pezzi sacri* („Patru piese sacre”)². Muzica lui Verdi nu și-a pierdut nici aici forța și originalitatea.

Pezzi sacri sînt patru lucrări corale de sine stătătoare. *Ave Maria* și *Laudi* (pe cuvinte din

Infernul de Dante) sînt scrise pentru cor pe patru voci fără acompaniament, iar *Stabat Mater* și *Te Deum* cu acompaniament de orchestră. În aceste coruri, ca un tribut tradițiilor scriiturii vocale a vechilor maeștri italieni, trăsăturile stilului vocal al lui Palestrina și Marcello se îmbină cu noutatea și îndrăzneala armoniilor caracteristice pentru compozițiile din perioada tîrzie a creației lui Verdi. Impunătorul *Te Deum*, scris pentru două coruri și orchestră, se apropie prin efectele lui teatrale de *Requiemul* său.

Verdi păstrase pînă în ultimul an al vieții sale o vioiciune rară pentru vîrsta lui, deși sănătatea îi slăbise vizibil. Cu cîteva luni înainte de moarte bătrînețea începuse să învingă pe acest om cu o sănătate de fier. Verdi nu-și mai putea face singur obișnuitele-i plimbări și era scos în grădină într-un jilț. În ianuarie 1901, el a suferit un atac de paralizie. Pe vremea aceea, el stătea la Milano, unde, după obiceiul din ultimii ani, își petrecea iernile.

Verdi a murit la 21 ianuarie 1901. Prin testamentul lăsat de el, o bună parte din averea lui a fost întrebuințată pentru subvenționarea spitalului din Villanova, a muntelui de pietate din Busseto și a altor așezăminte de binefacere. Suma cea mai

¹ L. Escudier. „Mes souvenirs”, op. cit., pag. 69, 76.

² *Pezzi sacri* au fost executate în 1898 la Paris și, în același an, în cadrul expoziției de la Torino, sub conducerea lui Arturo Toscanini, care devenise încă de pe vremea aceea cunoscut ca interpret talentat al lucrărilor lui Verdi.

320

importantă, ca și dreptul la veniturile pe care i le aducea reprezentarea operelor sale, au fost lăsate căminului pentru muzicienii bătrîni de la Milano, căruia i-au mai revenit și vechea spinetă și pianul lui Verdi. Potrivit voinței compozitorului, el a fost înmormîntat tot la Milano, în capelă, alături de soția sa, Giuseppina Strepponi.

Verdi a fost credincios toată viața convingerilor pe care și le formase din tinerețe. El rămăsese pînă la moarte un înflăcărat patriot și un adevărat democrat. În anii cînd Italia luptase împotriva asupritorilor austriei, Verdi servise cauza eliberării patriei ca cetățean și artist.

Dar atunci cînd „Italia revoluționar-democratică, adică re-voluționar-burgheză, care a scuturat jugul Austriei, Italia vremurilor lui Garibaldi” s-a transformat într-o Italie „care asuprește alte popoare”¹, războaiele ei de cîmpire l-au determinat pe Verdi să-și schimbe radical atitudinea.

El a considerat înfrîn-gerea suferită la Adua în 1896 de Italia, care atacase Abisinia, drept o pedeapsă meritată. El spunea că așteaptă ca o pedeapsă asemănătoare să lovească și Anglia pentru că asuprește poporul Indiei². Despotismul, asuprirea și constrîngerea provocau întotdeauna indignarea lui Verdi; această indignare s-a oglindit pe larg în înflăcărată lui creație.

Drumul lui Verdi, care nu s-a liniștit niciodată în căutările sale de artist, cuprinde aproape trei sferturi dintr-un secol. Inovator îndrăzneț, de la primele începuturi componistice și pînă la ultimele sale lucrări geniale — *Othello* și *Falstaff* —, Verdi a năzuit spre crearea unei drame muzicale autentice. Căutările lui au mers întotdeauna mîna în mîna cu lupta pentru realism, pentru un conținut bogat în idei; inovațiile lui se sprijineau întotdeauna în mod ferm pe tradițiile operei clasice italiene și pe muzica populară. Drumul pe care l-a parcurs în creația sa a fost drumul unei continue perfecționări: în melodia lui, cantilena se contopește foarte strîns cu recitativul; reformele lui în ■ materie de operă, fără a-și pierde armonia constructivă, au că^ pătut un puternic dinamism dramatic; orchestrația atinge în lucrările lui de maturitate o rară finețe a nuanțelor și a bogăției de culori psihologice.

¹ V. I. Lenin. „Imperialismul și socialismul în Italia”. Opere, voi. 21, Editura P.M.R., 1952, pag. 352—353.

² F. Toye „Verdi”, pag. 211.

21 — Giuseppe Verdi

321

În cea mai mare parte a perioadei sale de creație, Verdi a fost singurul compozitor italian

universal recunoscut. Rossini încetase să mai compună opere încă de pe timpul când Verdi era un adolescent; Bellini murise cu trei ani înainte de apariția primei opere a lui Verdi; Donizetti se îmbolnăvise grav și amuțise curînd după premiera operei *Emani*. De atunci, adică din anii 1840—1850 și, pînă în 1890, în afară de operele verdiane, numai două opere italiene s-au bucurat de un succes răsunător și destul de durabil: *Mefistofele* de Boito și *Gioconda*, cu efecte oarecum brutale, de Ponchielli.

La începutul secolului XX, au cîștigat o mare popularitate operele veriștilor italieni. Dar imitîndu-l în multe privințe pe Verdi, veriștii s-au abătut de la estetica „Risorgimentului”, bazată pe un conținut bogat de idei, în direcția naturalismului; nici măcar cei mai talentați dintre ei nu s-au ridicat la culmile realiste ale creației lui Verdi.

Nici în timpul cînd Verdi era în viață, nici după moartea lui, n-a apărut în Italia un compozitor care să-l fi egalat în importanța și forța vigurosului său talent. Marele geniu național al lui Verdi a creat capodopere nepieritoare în domeniul operei clasice.

Realismul artei lui Verdi, forța vitală a creației lui, își au rădăcinile în conținutul ideologic progresist, în democratismul limbajului muzical care s-a dezvoltat pe solul bogat al cîntecului popular italian.

Nu încapă îndoială că B. V. Asafiev are dreptate, susținînd că „geniul lui Bach, Beethoven, Mozart, Ceaikovski și al lui Verdi re/îdă în-simțul uimitor al „numărului”, al „măsurii” și al gradului de stilizare, de prelucrare și de selecționare a intonațiilor cîntecului popular”¹. După cum spune Asafiev, existența unor astfel de „curenți vitali” într-o lucrare îi determină vitalitatea. Tocmai recurgerea la acest cerc de intonații din viața de toate zilele l-a ajutat pe Verdi să realizeze un limbaj muzical cu adevărat democratic, să exprime în arta sa ideile progresiste de care este însuflețit.

Creația lui Verdi — una din comorile poporului italian — este scumpă întregii omeniri progresiste.

Teatrul rus, cultura muzicală rusă, frunțașii cei mai de acasă ai artei ruse au făcut mult pentru scoaterea în relief a

¹ B. V. Asafiea. „Intonația”, op. cit., pag. 19.

322

nobilelor trăsături ale creației lui Verdi. A. V. Nejdanova a creat figuri de neuitat în Gilda din *Rigoletto* și în Violetta din *Traviata*.

În aceleași opere — *Rigoletto* și *Traviata* — L.V. Sobinov a creat în mod impresionant chipul ducelui și al lui Alfredo. Pînă și în patria lui Verdi s-a recunoscut că Sobinov n-avea rivali în aceste opere.

F. I. Șaliapin a fost primul director de scenă al operei *Don Carlos* în Rusia și un genial interpret al rolului regelui Filip. K- S. Stanis'lavski, unul dintre cei mai mari maeștri ai scenei, a dăruit multă energie în ultimii ani ai vieții sale muncii pregătitoare pentru reprezentarea operelor *Don Carlos* și *Rigoletto*.

Trebuie să-i menționăm și pe dirijorii sovietici care au redat într-un fel nou partiturile lui Verdi. Aceia care au auzit *Traviata* în tălmăcirea remarcabilului dirijor V. A. Dranișnikov, țin minte căldura și lirismul pe care el le-a imprimat interpretării acestei opere.

De numele lui V. I. Suk a fost legată ani mulți de-a rîndul viața *AidJ* pe scena *Teatrului Mare*. Trebuie să relevăm și admirabila reprezentare a aceleiași opere pe scena *Teatrului Mare* sub conducerea lui A. S. Melik-Pașaiiev.

Reprezentarea operelor lui Verdi pe scenele sovietice scoate în evidență cu mare putere de convingere profunzimea și vigoarea creației lui Verdi, specificul său național și caracterul ei inovator. Ascultătorii sovietici prețuiesc arta verdiană pentru caracterul ei popular autentic, pentru căutările îndrăznețe ale lui Verdi, pentru strînsa legătură dintre această artă și viață, pentru înaltul ei umanism.

Oamenii sovietici văd în Verdi un mare artist realist, a cărui artă, alimentată de înălțătoarele

idei ale timpului își păstrează însemnătatea și pentru viitor.

%

COMPOZIȚIILE LUI VERDI

Opere

Oberto, conte di San Bonifacio, libretul de A. Piazza și T. Solera. Prima reprezentație: 17 noiembrie 1839, Milano, teatrul *La Scala*.

O zi de domnie (Un Giorno di regno) sau *Falsul Stanislav* (*Il finto Sianislao*), libretul de F. Romani. Prima reprezentație: 5 septembrie 1840, Milano, teatrul *La Scala*,

Nabucco sau *Nabucodonosor*, libretul de T. Solera. Prima reprezentație : 9 martie 1842, Milano, teatrul *La Scala*.

Lombarzii in prima cruciadă (*I Lombardi alia prima erodata*), libretul de T. Solera. Prima reprezentație: 11 februarie 1843, Milano, teatrul *La Scala*. Ulterior, opera a fost revizuită pentru Paris și intitulată *Ierusalim* (*Ierusalem*). Pentru cea de-a doua versiune a fost scrisă muzică de balet. Prima reprezentație : 26 noiembrie 1847, teatrul *Grand Opera*.

Emani, libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație: 9 martie 1844, Veneția, teatrul *La Fenice*.

Cei doi Foscari (*I due Foscari*), libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație : 3 noiembrie 1844, Roma, teatrul *Argentina*.

Ioana d'Arc (*Giovanna d'Arco*), libretul de T. Solera. Prima reprezentație: 15 februarie 1845, Milano, teatrul *La Scala*.

Alzira, libretul de S. Cammarano. Prima reprezentație: 12 august 1845, Neapole, teatrul *San Carlo*.

Atiila, libretul de T. Solera și F. M. Piave. Prima reprezentație: 17 martie 1846, Veneția, teatrul *La Fenice*.

Macbeth, libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație : 14 martie 1847, Florența, teatrul *La Pergola*. Ulterior, opera a fost revizuită pentru Paris. Pentru cea de-a doua versiune a fost scrisă muzică de balet. Prima reprezentație : Paris, *Theâtre lyrique*, 21 aprilie 1865.

Hoții (*I Masnadieri*), libretul de A. Maffei. Prima reprezentație: 22 iulie 1847, Londra, Teatrul *Regal*.

325

Corsarul (*Il Corsaro*), libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație: 25 octombrie 1848, Triest.

Bătălia de la Legnano (*La Battaglia di Legnano*), libretul de S. Cammarano. Prima reprezentație: 27 ianuarie 1849, Roma, teatrul *Argentina*. Ulterior, în 1861, opera s-a jucat cu libretul transformat sub titlul *Asediul Harle-mului* (*Assiedo di Harlem*).

Luisa Miller, libretul de S. Cammarano. Prima reprezentație: 8 decembrie 1849, Neapole, teatrul *San Carlo*.

Stiffelio, libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație: 16 noiembrie 1850, Triest. Ulterior, opera a fost revizuită și intitulată *Aroldo*. Prima reprezentație : 16 august 1857, Rimini.

' "J^

Rigoleito, libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație: 11 martie 1851, Veneția, teatrul *La Fenice*.

Trubadurul (*Il Trovatore*), libretul de S. Cammarano și L. Bardare. Prima reprezentație : 19 ianuarie 1853, Roma, teatrul *Apollo*. Pentru premiera de la Paris a fost scrisă muzică de balet.

Traviata (*La Traviata*), libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație: 8 martie 1853, Veneția teatrul *La Fenice*.

Vecerniile siciliene (*I Vespri siciliani*), libretul de E. Scribe și Ch. Duveyrier. Prima reprezentație : 13 iunie 1855, Paris, teatrul *Grand Opera*.

Sirnon Boccanegra, libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație: 12 martie 1857, Veneția, teatrul *La Fenice*. Ulterior, opera a fost revizuită (libretul de A. Boito). Prima reprezentație: 24 martie 1881, Milano, teatrul *La Scala*.

Bal mascat (Un ballo in maschera), libretul de A. Somma. Prima reprezentație : 17 februarie 1859, Roma, teatrul *Apollo*.

Puterea destinului (La Forza del destino), libretul de F. M. Piave. Prima reprezentație : 1 noiembrie 1862, Petersburg, teatrul *Mariinski*. Alai târziu, opera a fost revizuită. Prima reprezentație : Milano, teatrul *La Scala*, 20 februarie 1869.

Don Carlos, libretul de G. Mery și C. du Locle. Prima reprezentație: 11 martie 1867, Paris, teatrul *Grand Opera*. Ulterior, opera a fost transformată. Prima reprezentație : 10 ianuarie 1881, Milano, teatrul *IM Scala*.

Aida, libretul de A. Ghislanzoni. Prima reprezentație : 24 decembrie 1871, Cairo. Pentru această operă a fost scrisă o uvertură (nepublicată), care a fost executată cu prilejul premierei *Aidei* la Milano, teatrul *La Scala*, 8 februarie 1872.

Othello (Otello), libretul de A. Boito. Prima reprezentație: 5 februarie 1887, Milano, teatrul *La Scala* (pentru premiera de la Paris, 1894, a fost scrisă muzica de balet: „Cîntec arab”, „Cîntec grecesc”, „Imnul lui Mahomed” și „Dansul ostașilor”).

Falstaff, libretul de A. Boito. Prima reprezentație: 9 februarie 1893, Milano, teatrul *La Scala*.
326

Compoziții corale

Răsună goarna (Suona la tromba) pe cuvintele imnului de G. Mameli» pentru cor de bărbați și orchestră, 1848.

Imnul națiunilor (Inno delle nazioni), cantată pentru voce înaltă, cor și orchestră, pe cuvinte de A. Boito. Compus pentru Expoziția universală de la Londra. Prima execuție: 24 mai 1862.

Muzică bisericească

Recviem (Messa da Requiem) pentru patru soliști, cor și orchestră. Prima execuție : 22 mai 1874, Milano, biserica San Marco.

Pater noster (pe un text de Dante) pentru cor pe cinci voci. Prima execuție : 18 aprilie 1880, Milano.

Ave Măria (pe un text de Dante) pentru sopran și orchestră de coarde. Prima execuție : 18 aprilie 1880, Milano .

Patru piese sacre (Quattro pezzi sacri). 1. *Ave Măria* pentru patru voci (compus în jurul anului 1889) ; 2. *Stabat Mater* pentru cor pe patru voci cu orchestră ; 3. *Le laudi alia vergine Măria* (pe un text din „Infernul” de Dante), pentru cor de femei pe patru voci fără acompaniament.; 4. *Te Deum* pentru cor dublu pe patru voci și orchestră. Prima execuție : 7 aprilie 1898, Paris.

Muzică de cameră Cvartet de coarde în mi minor. Prima execuție : 1 aprilie' 1873, Neapole.

Muzică vocală de cameră

Șase romănțe pentru voce și pian pe cuvinte de G. Vittorelli, T. Bianchi, C. An'giolini și Goethe. 1838.

Exilatul (L'Esule), baladă pentru bas cu acompaniament de pian pe cuvinte de T. Solera. 1839.

Seducția (La Seduzione), baladă pentru bas cu acompaniament de pian pe cuvinte de L. Balestra. 1839.

Nocturnă (Notturmo) pentru soprano, tenor și bas cu acompaniament de flaut obligat. 1839.

327

Album, șase romănțe pentru voce și pian pe cuvinte de A. Maffei, M. Mag-gioni și F. Romani. 1845.

Cerșetorul (II Poveretto), romanță pentru voce și pian. 1847.

// *Stornello* pentru voce și pian. Compus în 1869 pentru un album în bene-liciul lui F. M. Piave.

Compoziții de tinerețe

(nepublicate, unele din ele se păstrează la muzeul din Busscty)

Cîteva uverturi orchestrale, printre care uvertura la *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Marșuri și dansuri pentru orchestra orașului Busseto. Piese de concert pentru pian și instrumente de suflat solo. Aarii și ansambluri vocale (duete, triouri). Mese, motete, laudi, și alte compoziții bisericești.

Pilosul lui Ieremia (după biblie, în traducere italiană).

Nebunia lui Saul pentru voce și orchestră, pe cînjvinte de V. Alfieri. Compus înainte de 1832.

Cantată pentru voce și orchestră în onoarea căsătoriei lui R. Borromeo.. Compusă în 1834.

Coruri la tragediile lui A. Manzoni și *Odă la moartea lui Napoleon — 5 mai*, — cuvinte de A. Manzoni, pentru voce și orchestră. Compuse în perioada 1835—1838.

Planuri nerealizate în domeniul compunerii de opere

(autografele scenariilor și ale schițelor de libret se păstrează

în arhiva de la Sânt' Agata)

Shakespeare: Regele Lear, Hamlet, Furtuna. *Byron*: Cain. *Pușkin*: Boris Godunov. Giacomo di Valenza (după capitolul XXX din istoria de *Sismondi*). Arria (după cartea XII din *Analele de Tacit*). *V. Hugo* : Marion Delorme, Ruy Blas. *Euripide*: Fedra. *Calderon*: Pentru insultă în taină, răzbunare în taină. *Moliere*: tartuffe. *Gritparzer*: Străbuniqa. *Chateaubriand*: Atala.

SCURTA BIBLIOGRAFIE

Marx K- și Engels F. „Kolnische Zeitung” despre Italia. Opere, voi. VI, partea I.

Marx K. și Engels F. Politica externă a Germaniei. Opere, voi. VI, partea I.

Marx K- și Engels F. Mișcarea revoluționară din Italia. Opere, voi. VII, partea II.

Marx K. și Engels F. Războiul din Italia. Infrîngerea piemontezilor. Opere, voi. VII, partea II.

Marx K. Mazzini și Napoleon. Marx K. și Engels F. Opere, voi. XI, partea I.

Marx K- Sicilia și sicilienii. Ibidem, voi. XII, partea a I-a.

Marx K- Știri interesante din Sicilia. Ibidem, voi. XII, partea a II-a.

Engels F. Mișcarea garibaldiană. Ibidem, voi. XII, partea a I-a.

Engels F. Înaintarea lui Garibaldi. Ibidem, voi. XII, partea a II-a.

Engels F. Garibaldi în Sicilia. Ibidem, voi. XII, partea a III-a.

Marx K- Către Joseph Weydemeyer (11 sept. 1851). Ibidem, voi. XXV.

Lenin V. I. Imperialismul și socialismul în Italia (notă). Opere, ediția a IV-a, voi. 21.

Alșvang A. O operă uitată a lui Verdi. „Sovetskaia muzîka”, 1946, No. 5—6.

Asajiev B. Verdi. Schiță de monografie. Opere alese, voi. IV. Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1955.

Bușen A. „Giuseppe Verdi și Recviemul său”. Leningrad, 1935.

Busen A. „Trubadurul”, operă de G. Verdi. Leningrad, 1936. 1935.

Konstant Smith. [K. A. Kuznețov] Verdi și „Recviemul” său. Moscova.

Druskin M. Idealurile lui Verdi în materie de operă, „Sovetskaia muzîka”, 1954, No. 9.

Druskin M. Problemele dramaturgiei muzicale ale operei. Leningrad, 1952.

Ferman V. Verdi în perioada tîrzie a creației sale. „Sovetskaia muzîka”, 1938, No. 12.

Garibaldi G. Memorii. Moscova, 1931.

Grossmann V. Verdi. „Recviem”. Moscova, 1941.

329

Herzen A. I. Scrisori din Franța și Italia. Academia de Științe a U.R.S.S., Moscova, voi. V, 1955.

Kașkin N. Giuseppe Verdi (Necrolog). „Moskovskie vedomosti” din 18 ianuarie 1901.

Kașkin N. Spectacolele operei particulare italiene de la Moscova. „Othello”, operă de Verdi, „Artist”. No. 6, 1890.

Korganov V. Verdi. Moscova, 1897.

Krugtikov S. „Falstaff” de Verdi. „Artist”, No. 29, 1893.

Laroș G. „Aida”, operă de Verdi. „Golos” din 7 mai 1875.

Laroş G. Cu prilejul reprezentării „Luisei Miller” pe scena italiană. „Golos” din 29 octombrie 1875.

1^

Laroş G. „Recviem” de Verdi. „Golos” din 18 decembrie 1875. *Laroş G.* Primul spectacol al italienilor. „Il Trovatore” de Verdi. „Rossia” din 16 decembrie 1900.

Lebedinski L. „Don Carlos” pe scena lirică sovietică „Sovetskaia muzîka”, 1949, No. 4.

Magaziner L. Evoluția principiilor dramatico-muzicale ale lui Verdi. Disertație (manuscris).

Orsini F. Amintiri. Moscova, 1934.

Rumeanțev P. Munca lui Stanislavski asupra operei „Rigoletto”. Moscova, 1955.

Serou A. Verdi și noua sa operă. Articole critice Sankt-Petersburg, 1895, voi. III.

Serov A. „Ioanna din Guzman” de Verdi. Articole critice, voi. II, Sankt-Petersburg, 1892.

Serov A. „Luisa Miller”, operă de Verdi, la Teatrul Mare. Articole critice, voi. II, Sankt-Petersburg, 1892.

Sobinov L. Verdi în corespondența sa. „Sovetskaia muzîka”, 1952, No. 6.

Sollertinski I. Articole alese despre muzică. Leningrad-Moscova, 1946.

Sollertinski I. „Rigoletto”. Leningrad, 1936.

Solovțova L. „Aida” de Giuseppe Verdi. Moscova, 1954.

Solovțova L. „Don Carlos” la Teatrul Mic de operă din Leningrad. „Sovetskaia muzîka”, 1955, No. 12.

Solovțova L. „Vecerniile siciliene” (operă de Verdi la teatrul K. „Stanislavski și VI. Nemirovici-Dancenko”). „Sovetskaia muzîka”, 1954, No. 8. *Șaverdian A.* „Traviata”, operă de G. Verdi. Moscova, 1935.

Sein D. Verdi și Boito lucrând la „Othello”. „Sovetskaia muzîka”, 1946, No. 5—6.

Tigranov G. „Othello” de G. Verdi. Studii asupra istoriei și teoriei muzicii, voi. II. Leningrad, 1940.

Werfel F. Verdi. Romanul operei. Leningrad, 1925.

Basevi A. Studio sulle opere di Verdi Firenze, 1859. Bellaigue. C. Verdi {Paris, 1911}.

Bonaventura A. Verdi. Paris, 1930.

330

Bonavia F. Verdi. London, 1947.

Brockt I. Verdi's operaie choruses. „Music and Letters”. 1939, No. 3. It'ly,

Cesari G. e Luzio A. I. Copialettere di G. Verdi. Milano, 1913.

Carteggi Verdiani a cura di A. Luzio. Roma, 1935, 2 voi.

Cenzato G. Itinerari Verdiani. Milano, [1955].

Cherbulier A. G. Verdi. Riischliken, Zurich [1949].

Della Corfe A. Le opere di Giuseppe Verdi. Otello. Milano, 1924.

Dent E. Un Ballo in maschera. „Music and Letters”, 1952, No. 4.

Escudier L. Mes souvenirs. Paris, 1863.

Gatti Carlo. Verdi. 2 voi. Milano, 1931.

Gerigk H. Giuseppe Verdi. Potsdam, 1932.

Godejroy V. Simon Boccanegra. „The Music Review”, 1948, november. No. 4.

Iloll K- G. Verdi Berlin [1942].

Hussey D. Verdi. London — New York. 1948.

htel E. Verdi und Shakespcare (Macbeth. Briefe flber K6nig Lear — Othello — Falstaff). „Die Musik”, 1913/14, XIII Jahrg. H. 1,2.

Klein I. Verdi and Boito. „The Musical Quarterly”, 1942, No. 2.

Klein I. Verdis italian contemporaries ans sttccessors. „Music and Letters”, 1934, v. XV, No. 1.

Mantovani T. Antonio Ghislanzoni (Librettisti Verdiani). „Musica d'Oggi”, 1929, No. 3, 4.

Mazzini G. Filosofia della musica. Scritti, editi ed inediti. Ed. nazionale. îmola, Galeati, Voi. VIII, 1910.

Monaldi G. Verdi. Milano, 4 ed., 1951.
Monterosso Raljaello. La musica nel Risorgimento. Milano, 1948.
Neissef A. G. Verdi. Leipzig, 1914.
Noii R. Les romantiques français et l'Italie. Dijon, 1928.
O'Donnel Hoover-K. Verdi's Rocester. „The Musiqal Quarterly", 1942, No. 4.
Perinello C. Giuseppe Verdi. Berlin, 1900.
Perosio G. Ricordi Verdiani. Giuseppe Verdi nella vita intima, Pinerolo, 1928.
Pelzold R. G. Verdi. Sein Leben in Bildern. 1952.
Prodhomme I. Lettres inedites de Verdi â Leon Escudier. „Rivista musâ-eale italiana", 1928, Voi. XXXV.
Prodhomme I. Lettres inedites de Verdi â Camille du Locle (1868—1874). „La revue musicale", 1929, No. 5 (Marș), 7 (Mai-Juin).
Pougin A. Giuseppe Verdi. Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Fol-ehetto. Milano, 1881.
Pompee Helene. Peppino ou l'enfance et la jeunesse de G. Verdi. Paris» 1940.
Reynolds B. Verdi and Manzoni. „Music and Letters", 1948, No. 1.
331
Specht R. Verdi's dramatische Technik. „Die Musik", 1913/14. XIII Jahrg. Oktober. H. 1.
Tiersot I. Italie. Chanson populaire. Encyclopedie de la musique (fond. A. Lavignac). 2-me pârte. Voi. 5. Paris, 1930.
Toye F. Giuseppe Verdi. His life and works. London, 1931.
Verdi. The man in his letters. As edited and selected by Fr. Werfel and P. Ștefan. New York, 1942.
Virneisel W. Verdi als Librettist. „Die Musik", 1927, November, H. 2. *Weissman A.* Verdi. Berlin, 1922.

CUPRINSUL

Pag

I. Copilăria și adolescența.....	3
II. Risorgitnento.....	11
III. Verdi la Milano. Primele opere.....	22
IV. Opera italiană.....	34
V. <i>Nabucco. Lombarzii</i>	49
VI. De la <i>Emani</i> pînă la <i>Aîtila</i>	63
VII. <i>Macbeth</i> . Prima călătorie în străinătate.....	86
VIII. 1848—1849. <i>Bătălia de la Legnano</i>	102
IX. <i>Luisa Miller</i> . Muzica populară.....	114
X. <i>Rigoletto</i>	134
XL- <i>Trubadurul. Traviata</i>	151
XII. <i>Regele Lear. Vecerniile siciliene</i>	174
XIII. <i>Aroldo, Simen Boccanegra, Bal mascat</i>	194
XIV. <i>Puterea destinului. Don Carlos</i>	220
XV. <i>Aida și Recviem</i>	247
XVI. <i>Othello</i>	277
XVII. <i>Falstaff</i> . Ultimii ani.....	308
Compozițiile lui Verdi.....	325
Scurtă bibliografie.....	329

Responsabil de carte: Alexandru Leahii Tehnoredactor: Beatrice Manoliu

Dat la cules: 28. 07. 1961. *Bun de tipar:* 19. 09. 1961. *Tiraj:* 20.145 ex. *Hîrtie:* semiuelină satinată de 65 gr/m². *Format r* 610X860/16. *Coli editoriale* 21,40. *Coli de tipar* 21. *Edifia:* II. *Comanda:* 425. *Planșe* 5. *A. nr:* 0439. *Pentru bibliotecile mici indicile de clasificare* 92 (*Verdi*), 782 (45) *Verdi*

Tiparul executat sub comanda nr. 4165 la întreprinderea Poligrafică Sibiu, str. I. V.
Stalin nr. 15